



TODELLISUUKSIEN RISTEÄVÄT TASOT

Ohjaajan identiteetin ja muotokielen löytämisestä

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
29.4.2008

Matti Tolvanen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Tekijä Matti Tolvanen		
Työn nimi Todellisuuksien risteävät tasot - Ohjaajan identiteetin ja muotokielen löytämisestä.		
Työn ohjaaja/ohjaajat Sussa Lavonen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 29.4.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 34 + 7
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyö käsittelee oman ohjaajanidentiteettini muodostumista ja oman ohjauksellisen muotokieleni hahmottumiseen johtaneita seikkoja. Käyn työssä läpi viimeisen kymmenen vuoden ajanjaksoa, jonka olen ollut teatterin aktiivisessa vaikutuspiirissä. Tarkastelen teatterikäsitykseni ja oman teatterisuhteeni muuttumista tuona aikana.</p> <p>Pääasiallisina tarkastelun kohteina käytän kolmea ohjaustyötäni, joiden kautta olen alkanut vahvasti muodostaa itselleni ohjaajaidentiteettiä. Ohjaukset syntyivät erilaisina ajankohtina suhteessa ammatti-identiteettini muotoutumiseen. Ensimmäinen ohjauksistani oli Eeva-Liisa Mannerin Poltettu oranssi ja sen ohjasin vuonna 2002, samana keväänä kun pyrin Stadian Esittävän taiteen koulutusohjelmaan. Toinen ohjaus oli koulutoverini Petri Jäärnin Steiner & Marie. Sen ohjasin keväällä 2005, kolmantena opiskeluvuotenani. Kolmas ohjaukseni oli ensimmäinen oma näytelmäni Natsimusikaali, joka oli myös opinnäyteohjaukseni Stadiaan. Natsimusikaalin ensi-ilta oli tammikuussa 2007.</p> <p>Näiden kolmen ohjauksen kautta pohdin oman muotokieleni kehittymistä ja teatterikäsitykseni muuttumista. Näistä pääasiallisena tarkastelun kohteena on kuitenkin Natsimusikaali. Se on tähänastisista töistäni ehdottomasti laajin ja siinä näkyi jo selvästi oma teatterillinen muotokieleni. Käsitellen muotokieleni muotoutumista todellisuuksien tasojen risteyttämisen kautta.</p> <p>Näiden ohjausten myötä käsitellen myös suhdettani tekstiin, kirjoittamiseen, tilaan, näyttelijöihin ja aiheeseen.</p>		
Teos/Esitys/Produktio <i>Natsimusikaali</i>		
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus		
Avainsanat ohjaaja, näyttelijä, tila, aihe, todellisuus, näyttämö, muotokieli		



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Matti Tolvanen		
Title The Intertwining Levels of Realities; Finding Director's Identity and Style		
Tutor(s) Sussa Lavonen		
Type of Work Final Project	Date 29 April, 2007	Number of pages + appendices 34 + 1
<p>My final project examines how I found my identity as a director and my own theatrical style. In my thesis, I will go through the last ten years during which I have been under the active influence of theatre. I contemplate my notion of theatre and how my relationship with it has changed during that time.</p> <p>The primary subjects of my examination are three theatrical pieces I have directed, and through which I have created my identity as a director. The productions were made at very different times of my life with respect to the forming of my identity as a theatre professional. The first one of these productions was the play <i>Poltettu Oranssi</i> by Eeva-Liisa Manner, which I directed in the spring of 2002, the same year I applied to Stadia. The second one was <i>Steiner & Marie</i>, written by Petri Jäärni. It was made in the spring of 2005, during the third year of my studies. The third one was the first play of my own called <i>Natsimusikaali</i>. It was also my final production at Stadia and it premiered in January 2007.</p> <p>Through these three productions, I examine the development of my theatrical style and my relationship with theatre. Out of these three productions the emphasis is on <i>Natsimusikaali</i>. It is without a doubt the most comprehensive work I have done so far and the development of my theatrical style can clearly be seen in it. The focus is on the style and more specifically the intertwining levels of realities.</p> <p>Through these productions I also contemplate my relationship with the text, writing, theatre space, actors and theme.</p>		
Work / Performance / Project <i>Natsimusikaali</i>		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords director, actor, space, theme, reality, stage, theatrical style		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
2	MIKSI OHJAAN?	3
3	SUHDE TEKSTIIN	6
3.1	POLTETTU ORANSSI – Valmiista tekstistä esitykseen.....	6
3.2	STEINER & MARIE – Tekstin työstäminen kirjoittajan kanssa.....	8
3.3	NATSIMUSIKAALI – Oman teoksen kirjoittajaksi.....	10
4	KUVA – TILA	12
4.1	Lavastus	15
4.2	Asemointi.....	16
5	NÄYTTÄMÖN KIRJOITTAMINEN	20
5.1	Näyttelijät ja minä	25
5.2	Aihe	28
6	TODELLISUUKSIEN TASOJEN PÄÄLLEKKÄISYYS	29
7	LOPPUSANAT	33
	LÄHTEET.....	34

1 JOHDANTO

Aloitin teatteriharrastukseni kuusitoistavuotiaana Joensuun Niinivaaran Lukion ilmaisutaito-kurssilla, jota veti äidinkielen opettajamme Kirsi Jaatinen. En ollut ennen lukiota ollut oikeastaan edes kiinnostunut teatterista. Olin nähnyt teatteria todella vähän, eikä minulla ollut entuudestaan juuri mitään pohjaa näyttelijäntyöstä.

Musiikkiharrastukseni olin aloittanut yläasteella kitaransoiton ja laulamisen muodossa ja ainoat esiintymiskokemukset, joita minulla oli, olivat peräisin yläasteella perustamamme bändin nuorisotalokeikoilta.

Lukiomme draamaryhmä valmisti joka kevät produktion, eli kokoillan näytelmän. Ehdin lukioaikani olla mukana yhteensä kolmessa näistä produktioista ja tuona aikana minulle alkoi selvitä, että haluaisin tehdä itselleni teatterista ammatin. Olin aikaisemmin ajatellut lähteväni lukion jälkeen lukemaan filosofiaa, joka nyt tuntuu tyystin absurdilta ajatukselta. Ilmaisutaitokurssien myötä aloin kuitenkin uskoa siihen, että minulla saattaisi olla joitakin edellytyksiä, lahjojakin jopa, teatterialalle suuntautumiseen. Niinpä aloin haaveilla tulevani näyttelijäksi ja päätin pyrkiä Teatterikorkeakoulun Näyttelijäntyön laitokselle.

Keväällä 2002 pyrin Teatterikorkeakoulun lisäksi Tampereen yliopiston Näyttelijäntyön laitokselle ja Stadian Esittävän taiteen koulutusohjelmaan, vaikka en koulutuksen sisällöstä paljoa tiennytäkään. Samana keväänä olin saanut ensi-iltaan esikoisohjaukseni, Eeva-Liisa Mannerin Poltetun Oranssin, ja jollakin tapaa kiinnostunut myös ohjaamisesta, vaikka edelleen halusinkin nimenomaan näyttelijäksi. Stadia kuulosti minusta koululta jossa keskityttäisiin ohjaamiseen, valmistuihan sieltä teatteri-ilmaisun

ohjaajia. Nätyllä pääsykokeen tyssäivät ensimmäiseen vaiheeseen, Teakissa kolmanteen. Mutta Stadiassa tärppäsi.

Stadian pääsykokeiden haastattelutilanteessa minulle vasta selvisi kuinka säälistävän vähän olin ylipäättään nähnyt teatteria, saati sitten hyvää teatteria. Ihmettelen kuinka olin minkäänlaista teatterikäsitystä onnistunut itselleni edes luomaan, vaikka se naiivi ja hatara olikin. Ilmeisesti onnistuin kuitenkin antamaan vaikutelman, että minulla oli mielipiteitä ja ajatuksia, ja valehtelemaan onnekkaisesti loput, kun kerran sain myöntävän päätöksen. Aloitin opintoni seuraavana syksynä.

Ajattelin ensin viipyväni vuoden, katselevani hieman touhua ja ehkä kokeilevani taas ohjaamista, ja pyrkiväni seuraavana keväänä jälleen Teakiin näyttelijäksi. Kevät tuli ja meni, enkä pyrkinyt. Olin alkanut uudelleen arvioida mitä oikeastaan teatterin parissa haluaisin tehdä. Vaikka edelleen halusinkin näyttellä, oli minulle selvinnyt, että en todellakaan haluaisi tehdä vain sitä.

Ensimmäinen opiskeluvuosi meni luonnollisesti kipuilla itseni ja alasta muodostamieni harhakuvien uudelleen arvioinnin kanssa. Tuona vuonna käynnistyi itsessäni uudenlainen oppimisprosessi suhteessa teatterin tekemiseen. Toki olin oppinut jo yhtä ja toista teatteriharrastuksen parissa, mutta kouluun pääseminen ja täysipäiväisen teatterin parissa elämisen alkamisen myötä tuo prosessi alkoi muuttua radikaalisti muotoaan ja oma teatterikäsitykseni alkoi laajentua ja muuttua jyrkästi.

Opiskelujeni myötä Stadiassa olen alkanut myös löytää itsestäni yhä selkeämmin ohjaajan ja näyttelemisen on alkanut siirtyä yhä enemmän taka-alalle. Tässä opinnäytteessä tarkastelen henkilökohtaiselta kannalta suhdettani ohjaamiseen, ohjaajan identiteettini löytämistä ja siihen johtaneita syitä, sekä oman ohjaajan muotokieleni hahmottumista. Tämä työ on siis eräänlainen välitilinpäätös noin kymmenen vuoden aikajaksolta jonka olen elänyt teatteritaiteen piirissä. Käsittelen aihetta lähinnä kolmen ohjaustyöni kautta. Nämä työt ovat: Eeva-Liisa Mannerin Poltetu Oranssi vuodelta 2002, Petri Jäärnin kirjoittama Steiner & Marie vuodelta 2005 ja itse kirjoittamani Natsimusikaali, joka oli myös oppinäyteohjaukseni Stadiaan, vuodelta 2007.

Nämä kolme ohjausta erosivat toisistaan suuresti sekä esityksinä, että valmistustavoiltaan. Lähimmän tarkastelun kohteena tässä työssä on kuitenkin opinnäyteohjaukseni Natsimusikaali. Tähän on kaksi syytä. Ensinnäkin se on tähänastisista töistäni ehdottomasti laajin. Toisekseen se on töistäni viimeisin ja näin

ollen tuoreimmassa muistissa. Muita esityksiä käytän lähinnä vertailukohtina suhteessa Natsimusikaaliin, joka myös parhaiten hahmottaa sitä, mitä olen ohjaajana tällä hetkellä. Viittaan tässä työssä myös muihin teoksiin ja tekijöihin, jotka ovat vaikuttaneet minuun teatterintekijänä ja omaan estetiikkaani ja ilmaisuuni.

2 MIKSI OHJAAN?

Kysyn itseltäni mahdottomia kysymyksiä, kuten tässä. Epäilemättä tällaiset kysymykset ovat tärkeitä ja niitä tulee esittää, mutta niihin on mahdotonta antaa hyvää ja varsinkaan tyhjentävää vastausta. Voidakseni vastata kysymykseen, miksi ohjaan, on minun ensin vastattava kysymykseen miksi teen teatteria? Ja voidakseni vastata siihen, on minun ensin kysyttävä miksi teen taidetta ylipäätään.

Moni taiteilija sanoo tekevänsä taidetta, koska se on heidän tapansa hahmottaa ja jäsentää maailmaa. Taiteensa kautta he yrittävät saada jonkinlaista tolkkua ympäröivään todellisuuteen. Minulle taiteen tekeminen, tai itseni tapauksessa tarkemmin sanottuna teatterin tekeminen, ei ole maailman jäsentämistä ja hahmottamista. Kykenen kyllä hahmottamaan ympäröivää maailmaa ilman teatteriakin, vaikka todellisuuden tajuni joskus saattaakin olla hämärtynyt.

Miksi sitten olen ajautunut tekemään näitä hommia mitä teen? Yritän lähteä hahmottamaan miten olen tullut aloittaneeksi taideharrastuksen. Ensimmäinen pyrkimykseni itseilmaisuun oli kitaran soiton aloittaminen seitsemännellä luokalla. Olin seitsemänvuotiaana käynyt puolisen vuotta viulutunneilla, mutta se ei ollut minusta itsestäni lähtöisin oleva innostus, vaan äitini ajatus, että pojalle olisi hyvä saada soittoharrastus. Itse en voinut sietää koko naukuvaa instrumenttia. Varsinkaan kun se ei minua heti ensimmäisestä tunnista lähtien totellut. Olin myös aivan liian levoton jaksakseni harjoittelemista. Yläasteelle tullessani päätin kuitenkin itse haluavani oppia soittamaan kitaraa. Olihan kitara helkkari vieköön paljon uskottavampi soitin kuin joku viulu. Samoihin aikoihin aloin myös laulaa, vaikka olinkin äidiltäni perinyt surkean lauluäänen. Yläaste vierähti bändikämpällä ravatessa ja rocktähteydestä haaveillessa. Myöhemmin musiikkiharrastuksesta on tullut teatterin tekemiselle alisteinen työväline.

Teatterista kiinnostuin ensimmäisen kerran musiikin kautta. Olin yläasteella armoton Doors-fani ja kahdeksannella luokalla näin tulevan lukioni draamaryhmän valmistaman

esityksen Jim Morrisonista. Se oli ensimmäinen kerta, kun jaksoin seurata teatteriesityksen loppuun tylsistymättä. Bänditouhut veivät kuitenkin vielä kaiken aikani, enkä ajatellut teatterista enempää, kuin että olipahan kiva nähdä hyvä esitys.

Kahta vuotta myöhemmin aloittaessani lukion alkoi kokemusmaailmani laajentua. En ollut juurikaan lukenut yläasteaikana paljon mitään, mutta lukioon tullessani aloin kiinnostua kirjallisuudesta. Ensimmäiset tajuntaani laajentaneet kirjat olivat Timo K. Mukan *Maa on syntinen laulu* ja Gabriel García Márquezin *Sadan vuoden yksinäisyys*. Aloin lukea myös Pablo Nerudaa ja Eeva-Liisa Manneria, johon tutustuin näytelmän *Poltettu oranssi* kautta. Siitä tuli myöhemmin myös esikoisohjaukseni. Tein tuolloin myös ensimmäiset kirjalliset kokeiluni. Kirjoitin runoja, aivan kamalia sellaisia. Suhteestani kirjoittamiseen puhun myöhemmin lisää.

Lukion ensimmäisen luokan syksynä osallistuin valinnaiselle ilmaisutaidon-kurssille. Kurssilla teimme erilaisia improvisaatioharjoitteita ja pieniä kohtauksia. Jostakin syystä näyttelemisen tuntui minusta helpolta. Sain myös positiivista palautetta näyttelijänlaadustani ja aloin ajatella, että ehkä minulla on sitten lahjoja tähän hommaan. Keväällä olin mukana ensimmäisessä produktiossani. Näytelmän kirjoitti koulukaverini Jussi Moilanen ja sen ohjasi äidinkielen opettajamme Kirsi Jaatinen. Näytelmä sijoittui fiktiiviseen Etelä-Amerikan valtioon ja käsitteli diktatuuria. Minulla oli näytelmässä useita pieniä rooleja. Seuraavana syksynä järjestettiin taas valinnainen ilmaisutaidon-kurssi. En ensiksi ajatellut osallistuvani kurssille, mutta muutin mieleni huomattuani, että tyttö johon olin tuolloin ihastunut, oli menossa kurssille. Menin perässä. Tuon vuoden aikana aloin ensimmäistä kertaa vakavasti ajatella, että teatteristahan voisi tehdä itselleen vaikka ammatin. Voin siis sanoa, että yksi syy siihen miksi olen teatteria ruvennut tekemään, oli nainen.

Aloin innostua näyttelemisestä yhä enemmän. Olin löytänyt teatterista oman kanavani, jota olin turhaan musiikista etsinyt. Olin täysin mitäänsanomaton muusikko ja lauluntekijä, mutta näyttelemisen tuntui luonnistuvan. Aloin kehittää itselleni näyttelijäidentiteettiä ja hahmotin itseäni näyttelijäminäni kautta. Viihdyin harjoituksissa (viihdyn niissä edelleen) ja taisin pitää jopa näyttämöllä olosta. Haaveilin opiskelusta Teatterikorkeakoulussa, jonka näin jonkinlaisena taivaspaikkana. Olin päättänyt, että minustahan tulee näyttelijä.

Oman taiteellisen kasvuni kannalta koen ainoastaan hyvänä asiana sen, että en päässyt opiskelemaan Teakiin vaan nimenomaan Stadiaan. Opiskeluaikanani olen tajunnut,

etten millään jaksaisi tehdä ainoastaan näyttelijän töitä. Olen näytellyt viimeisen kymmenen vuoden aikana melko lailla paljon ja oppinut ymmärtämään, että en juurikaan pidä näyttelemisestä. Tai tarkemmin sanottuna suhteeni näyttelymiseen on hieman kaksijakoinen. Olen luonnehtinut itseäni usein harjoitusnarkkariksi. Nautin harjoitustilanteista, olinpa sitten itse näyttämöllä tai ohjaajan tuolilla, mutta minulla ei ole mitään pakottavaa tarvetta mennä yleisön eteen pelehtimään. Monet opiskelukaverini ovat todenneet, etteivät he pidä harjoittelusta, mutta esittämisestä pitävät. Minulle asia on juuri päinvastoin. Tämä on yksi syy siihen miksi olen nykyisin kiinnostunut enemmän ohjaamisesta. Ohjatessani voin olla aktiivisesti mukana harjoitustilanteessa, mutta esityskauden alkaessa voin vetäytyä taka-alalle. Yleisön edessä tunnen oloni epämukavaksi. Menetän helposti myös mielenkiintoni siinä vaiheessa, kun asiat on lyöty lukkoon, ja esitysten mukanaan tuoma teoksen toisto tuntuu raskaalta. Yleensä tämä oireilu alkaa jo läpimenojen myötä.

Toinen syy siihen, miksi olen alkanut ohjata, on että koen näyttelijän mahdollisuudet vaikuttaa itse lopputulokseen, valmiiseen esitykseen, sen sisältöön ja muotoon, liian rajallisiksi. Minulla on tarve päästä muokkaamaan kokonaisuutta laajemmin. Näin ollen ei myöskään yhtäkkiä tarvitse huomata sitoutuneensa proggikseen, joka onkin ihan pelkkää paskaa. Tai jos näin käy, niin paska on ainakin omaa ja asialle voi tehdä jotain. Minulla on myös erittäin huonoja kokemuksia yliautoritäärisistä ohjaajista, jotka eivät jätä juurikaan tilaa näyttelijän omalle työskentelylle. Tätä olen yrittänyt välttää omissa ohjauksissani. Olenko siinä onnistunut, sitä pitäisi kysyä muilta.

Olen siis ajautunut tekemään teatteria, koska se on tuntunut kaikkein mielekkäimmältä ja itselleni ominaisimmalta ja helpoimmalta tavalta tehdä taidetta. Palaan nyt pohjimmaiseen kysymykseen, miksi teen taidetta? Minulle taiteen tekeminen ei siis ole tapa hahmottaa ja jäsentää maailmaa. Teen taidetta tehdäkseeni itseäni olevaksi osaksi maailmaa. Määritän itseäni taiteellisten töitteni kautta. Olen sosiaalisissa tilanteissa rampautunut ja usein erittäin ujo. En pidä omasta sosiaalisesta minästäni, joten olen taiteesta kehittänyt itselleni tavan jäsentää omaa olemassa oloani, omaa persoonaani. Taide on siis minulle keino olla olemassa.

3 SUHDE TEKSTIIN

On mahdotonta puhua ohjaamisesta puhumatta myös suhteesta tekstiin. Ja suhteesta tekstiin on mahdotonta puhua puhumatta suhteesta kieleen. En näe, että näitä asioita voisi erottaa toisistaan. Tässä luvussa valotan omaa suhdettani tekstiin ja kieleen ja tämän suhteen muuttumista ajan myötä. Käytän esimerkkeinä kolmea ohjaustani, Poltettu oranssi, Steiner & Marie ja Natsimusikaali. Ensimmäisen ohjaukseni tein valmiista tekstistä, toista muokkasin kirjoittajan kanssa ja kolmannen kirjoitin itse. Avaan myös hieman esitysten lähtökohtia, sisältöä ja harjoitusprosesseja.

3.1 POLTETTU ORANSSI – Valmiista tekstistä esitykseen

Olimme kesällä 2001 vierailleet Joensuun Niinivaaran lukion draamaryhmän kanssa Tanskassa kansainvälisillä kulttuurifestivaaleilla. Valmistimme kuudessa viikossa kuuden muun työryhmän kanssa kokeellisen teatteriesityksen vanhaan tehdashalliin. Muut ryhmät tulivat Kyprokselta, Kamerunista, Puolasta, Kroatiasta ja kaksi ryhmää Tanskasta. Jokainen ryhmä oli kotimaassaan valmistanut kohtauksia teemasta tulevaisuus. Tanskassa toimimme kohtauksemme yhteen muokaten niistä eräänlaista elävää museota muistuttavan kokonaisuuden. Esityksen ohjasi sveitsiläinen Rolf Heim. Esityksestä tuli monikielinen. Ryhmät olivat rakentaneet kohtauksia omalla kielellään, joista jotkin käännettiin englanniksi ja joissakin säilytettiin alkuperäinen kieli. Meidän ryhmämme työskenteli siis suomeksi ja englanniksi, yksi kohtaus oli myös espanjaksi.

Olimme valmistaneet kohtauksiamme Suomessa pitkin kevättä. Samaan aikaan olimme myös tehneet lukion kevätproduktion, jossa minulla oli ollut ensimmäinen pääroolini. Tanskasta palattuamme olimme tehneet teatteria melko tiiviisti yli puolen vuoden ajan ja podimme ryhmässämme teatterillista krapulaa, meitä vaivasi tekemisen puute. Tanskassa olleesta ryhmästämme irrottautui pieni joukko, jonka haluna oli ”tehdä jotain”. Tapasimme muutaman kerran ja improilimme yhdessä, mutta mitään sen selkeämpää toimintasuunnitelmaa meillä ei ollut. Viimein ehdotin, että tekisimme Poltetun oranssin. Olin löytänyt tekstin lukion ensimmäisellä luokalla aivan sattumalta. Näin kirjan lojuvan äidinkielenluokan ikkunalaudalla ja tartuin siihen, koska nimi oli

mielestäni kiehtova. Luin sen saman tien. Se oli ensimmäinen näytelmäteksti, joka todella kolahti tajuntaani.

Ehdotukseeni suostuttiin. Seuraavaksi heräsi kysymys siitä, kuka ohjaa. Koska ryhmässämme kaikki olivat halukkaita nimenomaan näyttelemään, tarjouduin itse ohjaajaksi. Ajattelin, että olisihan sitä hauska kokeilla sitäkin. Muistan ottaneeni ohjaajan paikan hyvin huolettomasti vastaan. Jälkikäteen katsoen en olisi voinut valita ongelmallisempaa tekstiä esikoisohjauksekseni. Olin kuitenkin täysi ummikko, eikä minulla ollut juurikaan selkeää käsitystä siitä mitä olimme tekemässä. Harjoitukset kuitenkin aloitettiin yhteisen kunnianhimon vallitessa.

Tein varmasti kaikki mahdolliset virheet mitä ohjaaja vain voi tehdä. Produktio oli selkeästi oppimista kantapään kautta. Harjoituskautemme kesti tolkkumat viisi kuukautta aikataulusotkujen, kokemattomuuden ja työvälineiden puuttumisen vuoksi. Emme tahtoneet saada valmista, emme sitten millään. Ohjaukseni oli kammottavaa räpiköimistä. Teetin käsittämättömiä harjoitteita, jotka eivät liittyneet mihinkään. Saatoin esimerkiksi makuuttaa näyttelijöitä lattialla ja kuunnelluttaa heillä viisitoistaminuuttisen Pink Floydin kappaleen, jonka jälkeen vain totesin, että haemme samaa tunnelmaa, kuin kappaleessa. Minua vaivasi harjoituksissa myös tarve, tai harhaluulo, että kaikkien ideoiden piti tulla minulta. Kaiken, mitä esitykseen jäisi, piti tulla minun, ohjaajan, kautta. Useissa harjoituksissa emme harjoitelleet näytelmää ollenkaan, vaan teimme improvisaatioharjoituksia aikamme kuluksi. En hallinnut tilannetta. Esitin ohjaajaa.

Suhteeni tekstiin oli aivan järjetön kunnioitus. En missään vaiheessa suostunut poistamaan näytelmästä sanaakaan, vaikka näin selvästi, että jotkin kohtauksista olivat aivan liian pitkiä ja puuduttavia. Valmis esitys kesti painajaismaiset kaksi ja puoli tuntia. Määritin ohjaajan kykyäni sen kautta, miten hyvin saisimme tuotua tekstin näyttämölle, sen sijaan, että olisin yrittänyt tehdä hyvää esitystä. Emme tehneet esitystä, vaan kuvitimme näytelmää. Analysoin tekstin täysin puhki ja tuputin sitä sitten näyttelijöille. Analyysini oli erittäin naiivia ja typerää. Muistan piirtäneeni jopa matemaattisia kaavioita Marinan psyyken hajoamisesta! Näytelmän aihe ei tainnut olla missään vaiheessa minulle oikein selvillä. Yritin nähdä vain rakkauden mahdottomuuden ja hulluuden kauneuden. Leikin kaunosielua läpi koko produktion ja näin kielsin kaikki näytelmän seksuaaliset jännitteet. Totesin näyttelijöille myös, että

auttaaksemme katsojia ymmärtämään näytelmää meidän tulisi vain esittää se mahdollisimman hyvin. Enkä edes itse ymmärtänyt koko näytelmää.

Saimme kuitenkin esityksemme viimein ensi-iltaan ja Karjalaisessa vieläpä positiivisen arvostelunkin. Olimme ylpeitä tekeleestämme. Turpaan tulikin sitten oikein kunnolla myöhemmin keväällä Ylioppilasteatterifestivaaleilla Turussa. Veimme esityksemme sinne Joensuun YT:n nimissä. Kaikki mahdollinen meni pieleen. Tila oli liian pieni emmekä osanneet mitoittaa esitystä ja ilmaisua outoon tilaan. Tekniikka temppuili ja saimme käyttöömmme vielä epävireisen pianon (meillä oli esityksissä pianisti). Raati haukkui meidät aivan lyttyyn, eikä se johtunut ainoastaan siitä, että se nimenomainen esitys oli epäonnistunut. Saimme haukut, ja varsinkin minä, aivan aiheesta. Jatkoa ajatellen se oli todella hyvä asia. Ilman tuota maanpinnalle palauttamista olisin saattanut jäädä aivan liian pitkäksi aikaa hymistelemään esityksen erinomaisuutta.

3.2 STEINER & MARIE – Tekstin työstäminen kirjoittajan kanssa

Seuraava varsinainen ohjaukseni oli keväällä 2005. En laske koulussa tekemiäni harjoitustöitä. Kyseessä oli Petri Jäärnin kirjoittama Steiner & Marie. Työryhmänä oli edellisenä syksynä perustamamme teatteriryhmä Kristuksen Vasara. Teimme esityksen Helsingin Kalliossa sijaitsevaan Koetilaan (nyk. Vaihtolava). Esitys erosi suuresti Poltetusta oranssista. Ensinnäkin näyttelin esityksessä myös itse. Toisekseen esitys leikki eri aikatasoilla. Kolmanneksi esitys harjoiteltiin erittäin lyhyessä ajassa, noin kuukauden aikavälillä. Harjoituskertoja oli alle kymmenen.

Harjoituskautta edelsi kuitenkin noin puoli vuotta kestänyt jakso, jolloin kävimme tekstiä läpi Petrin kanssa. Ensimmäisen version sain luettavakseni ennen joulua. Teksti piti sisällään oikeastaan kaksi näytelmää, jotka sijoittuivat eri aikakausille. Teksti alkoi maailman huonoimmalla näytelmällä nimeltä Steiner & Marie. Tämän näytelmän kohtausten väleihin saapui työryhmän jäseniä tilittämään ristiriitaisia tuntojaan huonosta työilmapiiristä ja syyttelemään muita työryhmän jäseniä esityksen kehnoudesta. Teksti oli alun perin hyvin suoraan vain kirjoitettu toisiaan seuraaviksi kohtauksiksi, jossa vain yhtäkkiä parin kohtauksen jälkeen tuotiin mukaan toinen taso, siis työryhmä. En ollut aivan tyytyväinen tähän ratkaisuun. Halusin sisällyttää ensimmäisen näytelmän keskeyttävän kohtauksen teokseen toisin. Näytelmän keskeyttävä henkilö oli

produktiosta kesken harjoitusten lähtenyt näyttelijä, joka saapui parhaamaan sekä näytelmän kirjoittajaa että ohjaajaa. Alkuperäisessä versiossa hän vain saapui paikalle selittelemättä. Halusin kuitenkin, että Petri kirjoittaisi kohtauksen uudestaan, niin että näyttelijä saapuu esityspaikalle vahingossa ja raivostuu huomattuaan, että näytelmää ylipäättään esitetään maksavalle yleisölle. Esityksessä näyttelijä oli peilaamassa itseään Koetilan ulkopuolella ikkunasta, kun eräs roolihenkilöistä avasi ikkunaa peittävän verhon, jolloin näyttelijä saattoi nähdä mitä sisällä tapahtuu.

Toinen asia mihin halusin muutoksen, oli alun pitkittäminen. Alkuperäisessä tekstissä oli alussa vain kaksi lyhyttä kohtausta ennen ensimmäistä keskeytystä. Pyysin Petriä sijoittamaan alkujaksoon myös Papin pitkän monologin. Alkua pitkittäessämme saimme yleisön uskomaan, että he todella olivat maksaneet nähdäkseen tämän maailman huonoimman esityksen. Tilannetta oli jatkettava tarpeeksi kauan, että tuskastuminen saattoi syntyä. Näin saimme myös enemmän tehoa esityksen muuttumiselle aivan joksikin muuksi, kuin mitä yleisö oli jo alkanut uskoa esityksen olevan.

Muokkasimme Petrin kanssa tekstiä pitkien puhelinkeskusteluiden kautta. Teksti muokkautui myös harjoituksissa improvisoinnin kautta. Kimmo Hirvonen improvisoi harjoituksissa hillittömän Papin stand-up-numeron. Aloin tuolloin ensimmäistä kertaa ymmärtää, että esitys on se jolle kaikki muu on teatterissa alisteista, myös teksti. Rakensimme Petrin kanssa esityksen ympärille kontekstia, joka ulottui mm. markkinointiin. Lehdistötiedotteeseen kirjoitin täysin idioottimaisen luonnehdinnan näytelmän teemoista. Kirjoitimme myös Petrin kanssa käsiohjelmaan kirjoittajan- ja ohjaajan sanan, joissa parjasimme avoimesti toisiamme. Teksteistä kävi myös ilmi kirjoittajan omat hengenlahjat. Käytin myös tuolloin ensimmäistä kertaa ohjauksessani päällekkäisiä todellisuuksien tasoja, johon palaan vielä myöhemmin.

Esitys syntyi tarpeesta tehdä naurunalaiseksi koko teatterikenttä ja varsinkin teatteritaiteilijat, joita on aivan liiaksi yritetty mystifioida. Otimme kuitenkin ensisijaiseksi pilkan kohteeksi itsemme. Pasi Saarinen näytteli produktiosta eronnutta näyttelijää, Petri Jäärni näytelmän kirjoittajaa ja minä näytelmän ohjaajaa. Esiinnyimme omilla nimillämme ja teimme näistä henkilöistä täydellisen yhteistyökyvyttömiä oman edun tavoittelijoita ja idiootteja.

Ohjaamisen koin Steinerin & Marien kohdalla helpoksi. Minua ei enää vaivannut pakko kehittää ideat itse, vaan teimme selkeää tiimityötä. Niin kuin teatterissa pitääkin. Ja mitä enemmän sain ottaa vapauksia suhteessa tekstiin, sen helpommaksi ja mielekkäämmäksi

ohjaaminen kävi. Teimme yhdessä hyvää esitystä, esityksen tullessa ensimmäisenä kaiken muun sitä palvellen.

3.3 NATSIMUSIKAALI – Oman teoksen kirjoittajaksi

Kevättalvella 2006 aloin kirjoittaa ensimmäistä omaa näytelmääni. Olin jo pitkän aikaa etsinyt itselleni näytelmää, jonka voisin ohjata opinnäytteenäni, mutta en ollut tyytyväinen mihinkään löytämäni. Hyviä ehdokkaita oli useitakin, mutta kaikissa tuntui jokin panevan vastaan. Usein se oli kankea kielenkäyttö. En millään tahtonut kuulla valmiita toisen kirjoittamia repliikkejä. Kristian Smedsin näytelmien kohdalla tässä oli poikkeus, mutta en halunnut ohjata niitä, sillä koin, että niiden kantaesityksistä oli kulunut liian vähän aikaa. Ajattelin siis kokeilla miltä tuntuisi kirjoittaa itse.

En aloittaessani tosin alkanut tietoisesti kirjoittaa kokonaista näytelmää. Kyse oli enemmänkin kirjoitusharjoitteista. Teksti lähti liikkeelle monologina, jossa nuori joensuulainen mies alkaa käydä läpi lapsuuttaan ja teini-ikänsä entisen ala-asteensa jalkapallokentän laidalla. Sijoittamalla tarinan Joensuuhun saatoin ottaa käyttöön oman murteeni, joka helpotti kirjoittamista suunnattomasti. Juuri murteen kautta aloin löytää omaa kirjoittajan laatuani. Repliikkejä oli helppo rakentaa, kun kielen kuuli selvästi, tiesi heti toimiko repliikki vai ei. Leea Klemolan sanoin olin löytänyt ”oman kirjoittajan äidinkieleni”.

Aiheeksi alkoivat pian muotoutua Joensuun 90-luvun skiniliike ja sen syntyyn vaikuttaneet yhteiskunnalliset tekijät: lama ja sen mukanaan tuoma rakennemuutos ja massatyöttömyys. Olen teini-ikäisenä Joensuussa seurannut skiniliikettä hyvinkin läheltä ja aloin ammentaa materiaalia tekstiin omasta kokemusmaailmastani.

Monologimuodossa aloittamaani tekstiin alkoi tulla lisää henkilöitä ja näytelmän keskiöön syntyi perhe, joka muuttaa isän uuden työpaikan mukana Joensuuhun 80-luvun puolivälin tienoilla. Olin kirjoittanut tekstiä noin viisitoista sivua, kun päätin näyttää sitä luokkakaverilleni Niko Taskiselle. Lähetin kirjoittamani liuskat Nikolle sähköpostilla. Hän pyysi minua kirjoittamaan lisää ennen kuin kommentoisi tekstiä enemmän. Toiset viisitoista liuskaa myöhemmin Niko kommentoi tekstiä sanoen, että minun ei kannattaisi enää etsiä valmista näytelmää ohjattavakseni, että tekisin opinnäyteohjaukseni omalla tekstilläni. Olin itse jo alkanut elätellä samaa ajatusta,

mutta tarvitsin tämän rohkaisun Nikolta ennen kuin uskalsin ajatukseen tosissani tarttua. Keväällä palattuani kouluun kävin jättämässä tuotantosuunnitelman. Tekstiä oli tuolloin noin 45 sivua, ensimmäisen puolijajan tarpeisiin ja pari hajakohtausta toiselle puoliskolle. Tuotantosuunnitelman jätettyäni teksti oli jäissä seuraavan puoli vuotta. En saanut kirjoitettua riviäkään eteenpäin ennen harjoitusten alkua. Olen tekijänä luonteeltani sen tyyppinen, että tarvitsen dialogia työntekoon. Yksin pystyn viemään asioita tiettyyn pisteeseen asti, mutta loppuun asti viemiseen tarvitsen ympärilleni työryhmää ja yhteistä toimintaa, harjoituksia.

Aloitimme harjoitukset seuraavana syksynä puolivalmiilla tekstillä ja vajaalla miehityksellä. Tekstiä ja valmiita kohtauksia oli kuitenkin sen verran paljon, että saatoimme alusta asti käynnistää aktiivisen harjoittelun. En tosin tuossa vaiheessa tiennyt vielä itsekään mihin teksti tulisi viemään, en ollut ajatellut näytelmän lopetusta ollenkaan. Harjoitusaikaa oli kolme kuukautta, välissä kahden viikon joululoma. Halusin hieman pidemmän harjoitusjakson, kuin totutut kaksi kuukautta, juuri siitä syystä, että minun olisi samalla kirjoitettava näytelmä loppuun.

En tosin ollut missään vaiheessa huolestunut siitä saisimmeko esityksen valmiiksi. Luotin työryhmään ja luotin itseeni. Kuukauden kuluttua harjoitusten aloittamisesta oli työryhmäkin saatu lopullisesti kasaan ja olin kasaamaani porukkaan erittäin tyytyväinen. Roolitus oli kestänyt kauan, aloitin sen jo keväällä heti päätettyäni tekstin ohjaamisesta. Kun porukka oli kasassa, tajusin tehneeni suuret ratkaisut jo roolituksessa. Olin hyvilläni, että olin antanut sille aikaa. Koko prosessin aikana en katunut valintojani kertaakaan, enkä kadu vielääkään. Minulle oli roolituksessa ennen kaikkea tärkeää, että minun olisi hyvä olla jokaisen näyttelijän kanssa, ja että heillä olisi hyvä olla keskenään. Tämä toimi. Ensemblehenki oli vahva.

Kirjoitin esitystä viimeiseen harjoitukseen asti. Viimeiset repliikit annoin kenraaliharjoituksen palautteessa. Vaikka teksti muokkautui koko prosessin ajan, harjoituksissa ja niiden ulkopuolella, sisältyi syksyyn yksi viikonloppu jolloin kirjoitin materiaalin yhteen. Kirjoitin sen viikonlopun aikana näytelmäni loppuun, eli toisen puolijajan lähes kokonaisuudessaan. Se oli rankka rupeama, mutta olin siihen sitoutunut. Ohjaava opettajani Tuuja Jänicke oli osoittanut minulle päivämäärät kalenterista jolloin tekstin tulisi olla valmis, jotta saisimme tarpeeksi harjoituksia alle ennen esityksiä. Osoitettu päivä oli maanantai ja edeltävän viikonlopun istuin koneen ääressä kirjoittaen. Vaikka teksti muuttui hyvinkin paljon vielä sen jälkeen (mm. koko loppuratkaisu

vaihtui aivan toiseksi, kohtaukset vaihtelivat paikkojaan jne.), oli meillä kuitenkin tarina kasassa, jota lähdimme toteuttamaan. Luultavasti näyttelijät huokaisivat helpotuksesta, kun näkivät, että tarinassa on myös loppu. Kaikki olivat tosin olleet koko ajan luottavaisia jutun suhteen, mutta on sen silti täytynyt olla helpotus.

Mainitsen tässä nyt, että minulla ei henkilökohtaisesti ole mitään kirjoittamisen pakkoa. En saa mitään irti pelkästä kirjoittamisen ilosta. Kirjoittaminen on minusta hyvin raskasta, enkä olisi Natsimusikaaliakaan saanut ikinä valmiiksi, ellen olisi sitä ohjannut. Kaikki mitä kirjoitin oli siis materiaalia valmistuvaa esitystä varten. Tästä vielä lisää kappaleessa Näyttämön kirjoittaminen.

4 KUVA – TILA

Voin valita minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä tyhjäksi näyttämöksi. Ihminen kulkee tämän tyhjän tilan poikki, joku toinen katsoo häntä, ja siinä sitä teatteria jo onkin. Me emme kuitenkaan teatterista puhuessamme tarkoita aivan tätä. Punaiset verhot, valonheittimet, silosäe, nauru sekoittuvat kaikki epämääräisesti limittyneinä siihen kuvaan, jonka tuo yksi yleisnimitys kattaa. Puhutaan, että elokuva tappaa teatterin, jolla tarkoitetaan teatteria sellaisena kuin se oli elokuvan syntyänsä – teatteria lippuluukkuineen, lämpiöineen, kääntöistuimineen, ramppeineen, kulissinvaihtoineen, väliaikoinen ja musiikkeineen – aivan kuin teatteri määritelmänomaisesti olisi vain tätä eikä paljon muuta.

(Brook 1972, 9.)

Kuvasta puhuminen teatterin yhteydessä on vaarallista, se voi helposti johtaa harhaan. Ja varsinkin se voi johtaa harhaan tekijöitä. Kriitikko voi huolettomasti puhua näyttämökuvasta, mutta tekijöille tämän tyyppinen ajattelu on haitallista, jopa tuhoisaa. Kuva ei kuulu teatterin perusluonteeseen. Kuva välineenä kuuluu elokuvalle. Teatterin perusta on lihallisuudessa ja tilallisuudessa.

Näyttämökuvasta puhuttaessa mieleeni tulee vanhakantainen tirkistysluukkunäyttämö, johon kuvitellaan sitten ”neljäs seinä” näyttelijöiden ja yleisön väliin. Yleisön läsnäolo

ikään kuin kielletään ja katsoja jätetään ulkopuolisen tarkkailijan asemaan. Toivon aina teatteriin mennessäni, että esitys loisi jonkin yhteyden yleisön ja esiintyjien välille.

Ensimmäinen asia, mihin kiinnitän huomiota mennessäni teatteriin, on tila. Esitys määrittyy aina myös sen kautta mihin tilaan se on tehty, tätä ei voi kieltää. Kaikki asiat saavat merkityksensä teatterissa, joten tilaa on turha yrittää kieltää, se on mikä se on ja silloin se on myös syytä ottaa mukaan. Tila luo esityksen kontekstia aivan samalla tavalla kuin ympäröivä maailma, yhteiskunta, aika, paikka, maa, tekijät jne. Jos Kristian Smeds olisi tehnyt Tuntemattoman sotilaansa (2007) Kansallisteatterin sijasta vaikkapa Takomolle ei vastaavaa yhteiskunnallista keskustelua olisi luultavasti syntynyt. Ei ainakaan samassa mittakaavassa. Kansallisteatteri instituutiona antoi pohjan tälle esityksestä syntyneelle kalabaliikille, se oli esitykselle konteksti jossa keskustelu saattoi kasvaa niihin mittasuhteisiin mihin se kasvoi. Samoin olisi ollut täysin eri asia, jos esitys olisi tehty Kansallisteatterin päänäyttämön sijasta Omapohjaan. Se olisi muuttanut esityksen muotoa. Keinot olisivat ehkä jääneet vähemmän räikeiksi vaikka esitetty asia olisikin säilynyt. Tila muokkaa muotoa, muoto sisältöä.

Tehdessäni työharjoittelua Vaasan kaupunginteatterissa ohjaajan assistenttina, muistan kuinka ohjaaja yritti saada erääseen kohtaukseen aikaan lähikuvaa rajaamalla näyttelijöitä valoilla ja lavastukseen kuuluneilla raameilla. Sitten hän totesi koko ajatuksen järjettömäksi, ettei teatterissa voi tehdä lähikuvia. Ihmettelin hieman mistä koko ajatus lähikuvasta teatterissa oli lähtöisin. Elokuvassa luodun lähikuvan vastineeksi teatterissa voi tuoda näyttelijän lähelle katsojaa, joskus jopa iholle. Teatterin tilallisen luonteen vuoksi tämä kuitenkin voi koskettaa vain muutamia katsojia kerrallaan. Elokuvassa lähikuva on jokaiselle katsojalle sama.

Eräs vahvimista teatterillisista kokemuksistani on ollut luokkakaverini Marko Alastalon ohjaus ”Lear”, joka oli erittäin vapaa sovitus Shakespearen Kuningas Learista. Varsinaista näyttämöä ei esityksessä perinteisessä mielessä ollut. Esitys oli valmistettu Tavi-talon pommisuojaan, joka oli muutettu bunkkeriksi jossa esityksen henkilöt asuivat. Esitykseen pääsi kerrallaan ainoastaan kaksi katsojaa, jotka istutettiin pyörätuoleihin. Näyttelijät liikuttelivat katsojia pyörätuoleissa pommisuojan kahdessa huoneessa tapahtumien keskellä. Esityksessä päästiin niin lähelle lähikuvan käsitettä kuin teatterissa vain voi päästä, ja silti se oli samaan aikaan myös paljon enemmän kuin vain sitä. Olimme suljetussa tilassa ja esityksen maailma oli konkreettisesti koko ajan ympärillämme ja me osana sitä. Katsoja oli esityksessä sijoitettu ajatuksen tasolla

bunkkeriin päästetyksi vierailijaksi ja kanssamme kommunikoitiin hyvin suoraan: meitä puhuteltiin, kosketeltiin, meille tarjottiin tupakka ja teetä jne. En ole koskaan kokenut vastaavaa katsojan todellisuuden tajuun vaikuttamista niin täydellistä illuusion luomista, en teatterissa enkä elokuvassa. Ja kuitenkin esitys oli koko ajan hyvin vahvasti teatteria, oman esityksellisyytensä myöntävää tapahtumaa. Kokemus oli niin voimakas, että olin kaksi päivää esityksen jälkeen vielä täysin esityksen maailmassa.

Tila on siis tärkeä osa esitystä ja sen toteutusta, tai ainakin tulisi olla, mutta juuri tilan valinta on usein se osatekijä johon tekijöillä on kaikkein vähiten vaikutusvaltaa.

Esityksiä joudutaan yleensä tekemään siihen tilaan joka onnistutaan saamaan.

Esitystiloja on hankala löytää ja niinpä esityksiä pitää sovittaa tilaan sen sijaan, että etsittäisiin sopiva tila esitystä varten. Juha-Pekka Hotinen puhuu kirjassaan

Tekstuaalista häirintää seuraavaa tilaan kohdistuvasta manipulaatiosta:

Esitystilaan kohdistuu – toisinaan huomaamaton – manipulaatiota. Kun ohjaaja haluaa ”ottaa tilan haltuun”, hän on jo pitkällä manipulaation tiellä, vaikka väittäisi mitä. Todennäköisesti hän ja hänen esityksensä haluaa ottaa haltuun paljon muutakin. Toinen ohjaaja tai työryhmä toivoo, että esitys sulautuisi tilaan ja ympäristöönsä. He tekevät esitystään ”tilan ehdoilla”. Tässäkin on monenlaista manipulaatiota: uskottelua siitä, että esitys katoaa tai sulautuu tilaan; mahdollisesti tilan tuntemattomien tai analysoimattomien ”ehtojen” tiedostamatonta vaikutusta esitykseen ja katsojaan ja eräänlaista tilan avulla ratsastamista. Toivotaan, että tila tekee vaikutuksen, vaikka muu esitys ei tekisikään. (Hotinen 2002, 49.)

Tilan manipulaation käsitän niin, että esitystilaa aletaan muuttaa joksikin muuksi kuin mitä se lähtökohtaisesti on. Lavastaminen on valitettavan usein juuri tätä, mutta ei toki aina. Kaikkein mielenkiintoisimmillaan lavastaminen ottaa mielestäni huomioon tilan esityksen maailmana, vaikka siihen muita elementtejä mukaan tuotaisiinkin. Alastalon ”Learissa” oli toimittu juuri näin. Tilaa oli ehostettu vahvasti, mutta tilan alkuperäinen olemus, pommisuoja, oli säilytetty.

Koska tilan valinta suunnitteilla olevan esityksen tarpeiden mukaan on harvinaista herkkua, tulee esitys sovittaa esitystila huomioon ottaen niin, että tilasta tulee osa esityksen sisältöä ja muotoa, sen kokonaisdramaturgiaa. Tämä ulottuu koskemaan myös tekstiä. Tekstiä on muokattava mielestäni niin, että se ottaa huomioon konkreettisen tapahtumapaikkansa näytelmän maailman ohella. Väitän, että ohjaus, se mistä ohjaaja alkaa esitystä operoida, lähtee liikkeelle tilallisesta kokemuksesta, ei tekstistä. Tekstihän on vain materiaalia, tila on jo jotakin konkreettista. Enkä tällä tarkoita tilalähtöistä

teatteria, Hotisen mainitsemaa ”tilan ehdoilla” tekemistä, vaan teatteria ihan perinteisessä mielessä.

4.1 Lavastus

Eräs vaikuttavimmista lavastusratkaisuista, mihin olen törmännyt, oli Måns Hedströmin lavastus Tennessee Williamsin näytelmään *Lasinen eläintarha* Joensuun Kaupunginteatterissa vuonna 2001. Esityksen oli ohjannut Heini Tola. Vaikuttavan siitä teki se, että lavastusta ja ohjausta ei pystynyt erottamaan toisistaan särkemättä toista. Ne eivät olleet kahden eri taiteilijan kaksi eri näkemystä, jotka oli tuotu samaan esitykseen, vaan muodostivat synteessin, jossa kumpikin ratkaisu tuki toista, eivätkä ne olisi tulleet toimeen ilman toisiaan. Näinhän tietenkin kuuluisi olla aina.

Koko lavastukseen kuului ainoastaan yksi pöytä, pari tuolia ja kaksi vanhaa elokuvavalaisinta. Esitys oli ratkaistu niin, että näytelmän henkilöt, tai näyttelijät, ikään kuin tekivät esittämästään näytelmästä samaan aikaan elokuvaa ja teatteriesitystä. Päähenkilöllä Tomilla oli mukanaan klaffitaulu, jolla hän rytmitti kohtausvaihtoja ja yritti välillä saada myös kohtauksia poikki, kun ei enää olisi halunnut jatkaa. Yksi näyttelijöistä, joka esitti vasta toisella puoliajalla saapuvaa ”herrasmies vierailijaa” oli koko ensimmäisen puoliajan tapahtumien keskellä mukana lavastemiehenä tai järjestäjänä. Hän siirteli näyttämöllä olleita valaisimia valaisemaan kohtauksia paremmin, toimi perheen ”palvelijana” kantaen kahvitarjottimia ja toimi välillä jopa järjestysmiehenä, kun perheenjäsenten tunteet alkoivat käydä liian kuumina. Ratkaisu oli mielestäni koko yksinkertaisuudessaan nerokas. Kaikki tapahtui tyhjällä näyttämöllä edellä mainittuja elementtejä lukuun ottamatta. Olen itse mieltynyt tyhjän näyttämön ratkaisuihin ja tämä mieltymykseni juontaa juurensa tuosta esityksestä. Esitys on vaikuttanut omaan teatterikäsitykseeni myös siinä olleen kahden eri todellisuuden tason päällekkäisyyden kautta. Tästä puhun lisää kappaleessa Todellisuuksien tasojen päällekkäisyys

Natsimusikaalia tehdessämme ensimmäinen varsinainen ohjauksellinen ratkaisuni liittyi itse tilaan. Tilaksi olimme saaneet Stadian Tavi-talon pylvässalin. Tavi-talo on vanha tehdasrakennus ja varsinkin pylvässalissa tehdasrakenteet näkyvät erittäin selvästi. Tilaa ei ole muokattu teatteritilaksi ja meidän esitystilanammekin toiminut välikko oli pitkään ollut väliaikaisena varastona. Tila oli joskus pimennetty, ilmeisesti esityskäyttöä varten,

tilan ylle pingotetulla muovisella pressulla. Pyysin ottamaan sen pois, koska se teki tilan ahtaan tuntuiseksi ja tunkkaiseksi. Kun pressu poistettiin, paljastuivat tehdashallin korkeat kattorakenteet. Tila alkoi hengittää ja samalla myös näyttää tehdashallilta. Koska näytelmän yksi suuri osatekijä oli perheen isän potkut työpaikaltaan, vanhalta sahalta, tila oli mitä sopivin esityksemme suhteen. Tämän tosin ymmärsin vasta jälkikäteen. Olin alun perin halunnut tehdä ohjaukseni joko Teatterikulman näyttämölle, tai Tavi-talon Teatterisaliin, siis perinteiseen teatteritilaan. Totta puhuen olin ollut ensin hieman harmissani, kun minulle tarjottiin pylvässalia esitystilaksi. Se oli kuitenkin vain omaa lyhytnäköisyyttäni. Myöhemmin olin vain hyvilläni, etten ollut saanut esimerkiksi Teatterisalia käyttööni.

Tila toimi esityksemme lavastuksena. Toimimme siis tyhjän näyttämön periaatteella, vaikka se olikin jatkuvasti täynnä tavaraa. Rekvisiittaa oli esityksessä tuhoton määrä, sitä kuskattiin sisään ja ulos koko ajan. Kuten jo mainitsin, olen mieltynyt tyhjän näyttämön ratkaisuihin. Siinä on jotakin arvattomuuden tuntua, kun näkee teatteriin tullessaan edessään tyhjän näyttämön. Tyhjällä näyttämöllä on ikään kuin koko maailmaa avoinna, mitä tahansa saattaa tapahtua, mikä tahansa on mahdollista. Ja jos lavastusta on, niin mitä viitteellisempää se on, sen parempi. Jaksan huonosti, jos ollenkaan, esityksiä joiden lavastus paljastaa minulle koko jutun jo ennen kuin se on ehtinyt edes alkaa. Tällaisia lavastuksia ovat naturalistiset, esimerkiksi olohuoneeksi tehdyt lavastukset. Tyhjässä näyttämössä voi auki siis olla koko maailma, eikä ennalta voi tietää, mihin ympäristöön esitys katsojan seuraavaksi vie. Paras lavastus on katsojan mielikuvitus.

Toisena ääripäänä ovat lavastukset jotka toimivat puhtaasti dekoratiivisina. Tarkoitan tällä sitä, kun lavastaja on pyrkinyt tekemään lavastuksellaan metaforan näytelmän maailmasta, mutta toteutus ei sitten tule yhteen muun tulkinnan kanssa, vaan lavastus jää pelkäksi kulissiksi. Kyllähän lavastuksella pitäisi jokin tarkoitus olla, miksi muuten tuoda sitä ollenkaan.

4.2 Asemointi

Vaikka olenkin puhunut tilallisesta kokemuksesta ohjauksen lähtökohtana, en ole itse onnistunut tätä ihannetta aina toteuttamaan. Reilu vuosi Natsimusikaalin ensi-illan jälkeen harjoitusprosessi näyttäytyy minulle hieman epäselvänä. Pystyn erittelemään

ohjaamisestani asioita, joita tunsin tekeväni enemmän ja asioita, jotka tuntuvat jääneen vähemmälle huomiolle. Yksi vähemmälle huomiolle jääneistä seikoista oli asemointi. Syy siihen miksi haluan nostaa asemoinnin tässä esille, on se että asemointi liittyy vahvasti esityksen tilallisuuteen. Katsoessani prosessia taaksepäin näyttäytyy se yhdestä kulmasta siinä valossa, että en tehnyt juttuun minkäänlaista asemointia. Tämä ei tietenkään pidä aivan paikkaansa näin pelkistetysti sanottuna, mutta kyllä asemointi koko ohjaamisessani oli vähintäänkin toissijaista, ylimalkaista, jopa vähäpätöistä.

Ohjaava opettajani Tuuja Jänicke huomautti minulle jonkin läpimenon yhteydessä asemoinnin ontuvuudesta, mitä se silloin varmasti olikin, vaikka itse en ollutkaan asiasta lainkaan huolissani. Jänicke sanoi, että hän oli joskus ajatellut, että ohjaaminen on suurelta osin näyttelijöiden asettamista tilaan. En ollut asiasta samaa mieltä, en ainakaan tämän jutun kohdalla. Minulle ohjaaminen oli ennen kaikkea yritystä saada yhteys näyttelijään, yritystä päästä samalle aaltopituudelle ja oman energiani ja harjoituksissa kohkaamiseni ja innostukseni siirtämistä heihin. Minua ei monestikaan kiinnostanut se missä kukin näyttelijä mahtoi kohtauksessa seisoa, vaan ilmaisun energisyys ja kohtausten ja kokonaisuuden sisäinen rytmi.

Asemoinnin toissijaisuus johtui osaksi myös siitä, että näyttämömme ei ollut tilalliselta luonteeltaan kovinkaan haastava. Se oli rajattu suorakaide, jonka yhdestä laidasta kohosi katsomo. Siis perinteinen frontaalinäyttämö. En myöskään nähnyt tarpeelliseksi alkaa rakentaa katsomoratkaisua ”haastavammaksi”, koska siitä ei mielestäni ollut sen teoksen kohdalla kysymys. Tila oli esityksessämme läsnä vanhana tehdastilana, joka toi mielestäni esitykselle lisäväriä, mutta ei se sen enempää ollut.

Tentatessani Niko Taskista siitä, minkä hän oli kokenut vaikeaksi, tai ongelmalliseksi harjoitusprosessissa, hän nosti esille asemoinnin. Hän sanoi, varsinkin alkuvaiheessa, kokeneensa, että oli epätietoinen siitä missä hänen kuuluisi näyttämöllä olla. Minä kun vähät välitin antaa heille minkäänlaista ohjeistusta tähän. Omien sanojensa mukaan Taskinen on itse lähes neuroottinen esityksen estetiikasta, sommittelusta ja visuaalisesta ilmeestä. Minun estetiikkani taas perustui sekasortoon ja kaaokseen.

Esityksen tilallinen ulottuvuus olikin juuri tuossa kaaoksenomaisuudessa. Se oli juuri se asia mitä esitykseltä kaipasin suhteessa tilaan. En halunnut nähdä järjestettyä, sommiteltua kokonaisuutta, vaan halusin nähdä esityksen eräänlaisena pyörremyrskynä, jonka suunta on kohti katsomoa.

En myöskään missään vaiheessa ollut erityisen huolissani esityksen asemoinnin löytymisestä, koska tiesin, että näyttelijät tekisivät sen joka tapauksessa itse. Esitys hakisi ajan myötä oman asemointinsa, toistojen kautta. Ja minulle oli suurimman osan ajasta melko lailla yhdentekevää mikä se asemointi tulisi olemaan. Tästä, kuten kaikesta muustakin, oli tietysti poikkeuksia. Joissakin kohdissa halusin asemoida näyttelijöitä tiettyihin paikkoihin, muun muassa katsomon keskelle. Tästä esimerkkinä Taskisen pitkä alkumonologi ja Pyykkösen Bodausmonologi, jossa Natsi-Muranen änkeää tekemään raivoisaa rasistista tilitystään keskelle yleisöä. Vaikka halusinkin koko esityksen tulevan iholle, niin jotkin kohtaukset oli tuotava aivan silmille. Taskisen alkumonologi oli melko lailla hiljaista jutustelua ja kuulumisten vaihtoa yleisön kanssa, joten rampin rajan rikkominen tuntui siinä luonteelta. Pyykkösen vihantäyteinen monologi oli taas pakko tuoda melkein ihmisten syliin, sillä siinä tuntui vahvasti olevan läsnä sellainen tilanne, kun joku mieleltään järkkynyt, tai alkoholisoitunut, tai kuka vain silmittömän raivokohtauksen saanut alkaa terrorisoida jokaista samassa metro- tai raitiovaunussa istuvaa kanssaihmistä. Pakoon et pääse, ainakaan ennen seuraavaa pysäkkiä. On vain istuttava hiljaa ja nyökyteltävä. Ettei se vain kimppuun tule.

Rampin rajaa rikottiin esityksessä useampiakin kertoja. Ne olivat varmastikin paikkoja, joissa selkeästi määräsin asemointia. En usko, että näyttelijät olisivat omaehtoisesti katsomon keskelle hakeutuneet. Itsekin näytelleenä tiedän, että sehän on yksi pelottavimmista asioista ohjaajan näyttelijältä pyytää, että mene nyt sinne kaikkine hajuinesi ja hikinesi ja yritä nyt siinä sitten vielä yksin näytellä koko pitkä kohtaus uskottavasti näiden kaikkien ihmisten keskellä, jotka eivät välttämättä sinusta, tai ilmaisustasi, tai roolihenkilöstäsi, tai itse esityksestä edes pidä. Asetelma on tavallaan aivan sama, oli sitten yleisössä kahdeksan, kahdeksankymmentä, tai kahdeksansataa ihmistä. Ilmaisuteknillisesti näin erikokoisten joukkojen saavuttaminen tietenkin vaihtelee suuresti, mutta jos he päättävät kääntyä sinua vastaan, niin eihän siinä pärjää. Tilanne on armoton. Taskisen alkumonologi ja Pyykkösen Bodausmonologi olivat juuri tällaisia kohtia, joissa he joutuivat yksin näyttelijöinä astumaan siihen Molokin kitaan.

Kun esityksen rytmi oli alkanut ottaa muotoaan tavallaan hiljaisten ja äänekkäiden kohtausten, ja joukko- ja yksityisten yhden henkilön kohtausten vaihtelun muotoon, huomasin, että asemointini alkoi myös kulkea näiden kohtausten asetteleman tunnelman- ja rytminvaihdosten myötä. Hiljaisissa, intiimeissä kohtauksissa saatoin määrätä selkeästi näyttelijöille paikan minne he näyttämöllä sijoittuivat. Samoin kohtauksissa jotka olivat yhden henkilön kontaktia yleisöön. Mutta joukkokohtauksissa

ja niissä äänekkäissä, kovaa soundaavissa sekasortoisissa kohtauksissa en tuntenut edes minkäänlaista tarvetta tehdä heille asemointia. Ahdoin vain tilan täyteen näyttelijöitä, tavaraa ja ääntä, ja toivoin parasta.

Kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa esiin nousi loistava oivallus. Sen lausui ehdotuksena Tuuja Jänicke. Meillä oli ollut kahden viikon joululoma ja palasimme sorvin ääreen 2.1.2007 pitämällä heti kärkeen läpimenon, ensimmäisen jossa kaikki näyttelijät olivat paikalla. Ensi-ilta häämötti 16.1. joten meillä oli edessämme kaksi viikkoa tiukkaa vääntöä saadaksemme esityksen kuntoon. Jänicke oli myös seuraamassa läpimenoa ja pidimme sen jälkeen hänen kanssaan pitkän palaverin siitä, mitä esitykselle olisi tehtävä. Dramaturgiasta ja ilmaisun yleisilmeestä oli paljon puhetta, mutta sitten Jänicke heitti ilmoille nerokkaan ajatuksen, mikä liittyi hyvin läheisesti asemointiin. Hän ehdotti, että koettaisin pienentää näyttämötilaa tuomalla katsomoa lähemmäs takaseinää. Sytyin heti, vaikka tiesin, että näyttelijät eivät tulisi suhtautumaan siihen kovinkaan suopeasti. Aloin käyttää kieroä taktiikkaa. Jo seuraavassa harjoituksessa siirsin tuolini huomattavasti lähemmäs näyttelijöitä ja selitin siihen vain, että kokeiltaisiin miltä tuntuisi, jos katsomo olisi lähempänä. Katsomoa ei siis tuolloin ollut vielä rakennettu, joten saatoin omalla liikkumisellani tilassa markkeerata kohtaa, johon ramppi aikanaan tulisi. Vaivihkaa aloin jokaisen harjoituksen myötä siirtää tuoliani yhä edemmäs ja edemmäs. Tätä jatkui, kunnes näyttelijät jo hermostuivat ja kehottivat minua jo päättämään missä ramppi kulkee ja vetämään teipin siihen kohtaan lattiaa merkiksi. Ja teipin vedin sitten vaivihkaa vielä puoli metriä edemmäs siitä, missä olin viimeksi istunut. Näyttämö oli pienentynyt syvyyssuunnassa noin puolella.

Miksi näin tehtiin? Kun tilaa pienennettiin, ajatukseni sekasorrosta ja kaaoksesta alkoivat kasvaa, ne alkoivat näkyä paljon selkeämmin, kun näyttelijät rupesivat jo oikeasti olemaan tilassa ahtaalla. He eivät päässeet karkuun toisiaan ja lähemmäksi tullut yleisö pakotti heitä kommunikoimaan yleisönsä kanssa paljon rohkeammin ja paljaammin. Ahtaammassa tilassa sekasorto alkoi näyttää uusia ulottuvuuksia. Olihan siinä mahduttamista, kun kaikki seitsemän näyttelijää ammuttiin pienelle näyttämölle kaikkien bändikamojen keskelle vetämään pitkää, noin viisitoista minuuttia kestävä Bänditreenit-kohtausta, joka oli vielä läpisoitettu. Näyttelijät itse soittivat ja toiset vetivät monologejaan, kaikki komppasivat toisiaan ja näyttämöllä vallitsi yksi valloittava sekamelska. Kohtaus oli minulle yksi esityksen ehdottomista huippukohdista.

5 NÄYTTÄMÖN KIRJOITTAMINEN

Leea Klemola toteaa näytelmänsä *Kokkola* esipuheessa näin:

Kirjoitin lähtökohtaisesti esitystä, en näytelmää. Tämä tarkoittaa sitä, että kirjoitin näytelmää itselleni ohjattavaksi, ja hahmottumassa olevalle työryhmälle esitettäväksi. Täysin keskeistä kirjoitusprosessissa oli, että pystyin kirjoittamaan ehdottoman vapaasti. Tampereen Teatterin johdon taholta ainoat rajat olivat konkreettisia, ja ne koskivat lähinnä vierailijoiden määrää. Esityksen taiteellisen sisällön suhteen minulla oli täysin vapaat kädet. Tiedän, että jollei näin olisi ollut, näytelmästä olisi tullut toinen, jos sitä olisi tullut ollenkaan. (Klemola 2005, 3.)

Sussa Lavonen kertoi minulle, että Jussi Parviainen oli opettanut heille tämänlaista kirjoittamisen tapaa Teatterikorkeakoulussa. Oma kokemukseni Natsimusikaalin kirjoittamisesta oli hyvin samankaltainen. Kristian Smedsin tapaa kirjoittaa kuvataan kirjassa *Kätetty näkyväksi*.

Smeds sanoo kirjoittamisensa muuttuneen jo varhaisessa vaiheessa yhä suoremmin näytelmän kirjoittamiseksi - tai tarkemmin: näyttämön kirjoittamiseksi. Se on harjoitusprosessissa tekstintuottamista, johon osallistuvat myös näyttelijät ja joka valmistuessaan sisältää jo valmiiksi ajatellun ohjauksellisen muodon. (Ruuskanen & Smeds 2005, 19.)

Itse käsittän näyttämön kirjoittamisen niin, että kirjoittajalla, joka kirjoittaa nimenomaan teatteriin, on vahva käsitys näyttämön tavasta kertoa asioita. Kirjoittamisen lähtökohta ei ole kirjallinen vaan teatterillinen.

Pelkään aiheuttaneeni taannoin hiukan närkästystä todettuani, että hyvin karkealla asteikolla näytelmiä lukiessa - roskeen vai jatkokäsittelyyn lähempää tutustumista varten - näytelmän lukemiseen riittää viisi minuuttia ja muu on teeskentelyä. Olen vakavissani, sillä viidessä minuutissa minulle selviää, onko kirjoittajalla yhtäkään tai kuinka monta niistä kyvyistä, joita näytelmän kirjoittaminen minun kokemukseni mukaan vaatii. Ne ovat kielen taju, draamallisen tilanteen taju, rakenteen taju ja aiheen taju. Jos kaikki puuttuvat, mitään ei ole tehtävissä. (Hotinen 2002, 263.)

Hotisen määrittelemät näytelmäkirjailijan kyvyt eivät mielestäni vielä riitä. Nuo neljä ominaisuutta voi liittää aivan yhtä hyvin myös elokuvakäsikirjoittajiin. Tai prosaisteihin, tai romaanikirjailijoihin. Itse lisäisin tuohon listaan vielä viidenneksi *näyttämön tajun*. Jos puhutaan siis nimenomaan hyvästä näytelmäkirjailijasta, ei sitä

mielestäni voi ohittaa. Hyvällä näytelmäkirjailijalla tulee mielestäni olla käsitys siitä, mikä näyttämö on, mitkä ovat sen tavat kertoa ja miten hyödyntää kaikkein tehokkaimmin teatterin ominaislaatua ja alkuvoimaa.

Minulle teatterista tekee voimakkaan sen suora kosketus yleisöön, yleisökontakti. Teatteri on minulle vahvasti nimenomaan jaettu kokemus, hetki jonka näyttelijät ja yleisö jakavat. Elokuvassa ei tällaista kokemusta synny. Kirjallisuudessa taas ei jaettua kokemusta synny edes muun yleisön välillä. Hyvä näytelmäkirjailija ottaa minusta tämän huomioon.

Minä rakastan avoimia rakenteita. Dramaturgiaa, joka sallii esityksen kommentoivan itseään esityksenä ja suoran puheen yleisölle, jopa yleisön puhuttelemisen. Esityksiä, jotka ovat avoimesti teatteria, esityksiä esitystilanteessa, ilman vankan illuusion luomisen tarvetta. En useinkaan näe mitenkään kovin mielenkiintoisina esityksiä, jotka luovat oman hermeneuttisen maailmansa, jonka ulkopuolelle katsoja suljetaan tarkkailijaksi. Nämä ovat niitä esityksiä, jotka pyrkivät tavallaan kieltämään katsojan olemassaolon ja itse esitystilanteen.

Kirjoittaessani Natsimusikaalia minulle oli koko ajan selvää, että tapahtuma-aika olisi ensisijaisesti ihan vaan siellä näyttämöllä esitystilanteessa ja vasta toissijaisesti itse tarinan tapahtuma-ajassa. Esityksessä oli useampikin kohta, joissa roolihenkilöt kommentoivat esitystä nimenomaan esityksenä. Illuusiota pyrittiin rikkomaan. Tämä tehtiin selväksi heti alusta lähtien. Niko Taskisen esittämä Petri Kerckänen käveli keskelle katsomoa juomaan olutta ja pyyteli yleisöltä anteeksi, että ei taida esityksestä tulla mitään, kun hän ei nyt oikein mitään muista. Pete houkutteli yleisöä lähtemään lähibaariin kaljalle esityksen katsomisen sijaan, ja yritti myös samalla pummata yleisöltä rahaa. Pikkuhiljaa hän siinä jutellessaan niitä näitä alkoi sitten kuitenkin kertoilla tapahtumia omasta lapsuudestaan. Alkuosio jätettiin hyvin pitkälle Taskisen improvisaation varaan, ja mahdotonta sitä olisikaan ollut tiukkaan muotoon kirjoittaa, sovittiin vain suurin piirtein mitä asioita tulisi tulla esille tuon juttutuokion aikana. Alku oli myös melko pitkä eikä koko sinä aikana aikana itse näyttämöllä tapahtunut yhtään mitään, ja joissakin esityksissä Taskinen totesikin, että ”Toivottavasti ei kukaan nyt pitemmän matkan päästä tullut. On nimittäin ollu aika paska näytelmä tähän asti.” Myös esityksen konsepti, musikaali, kyseenalaistettiin heti ensimmäisen kohtauksen aikana, kun Peten kaveri Pasi, eli Natsi-Muranen saapui kyselemään Peteltä hänen touhuistaan. Ote käsikirjoituksesta:

PASI (HUUTAA KULISSEISTA)

Mitä vittua! Pete mitä vittuu!

PASI TULEE. HÄNELLÄ ON PESÄPALLOMAILA.

PASI

Siis mitä vittua tää Pete oikeen tarkoittaa? Mitä vitun hippipaskkaa sie täällä oikeen väännät?

PETE

Mitäs mie. Tätä näytelmää tässä kattelen.

PASI KISKOON PETEN NÄYTTÄMÖLLE

PASI

Mitä näytelmää?

PETE

No tätä Natsimusikaalia.

PASI

Siis mikä vitun musikaali? Sie tiität että mie vihhaan musikaaleja. Niin mie oon muuten Pasi. Tai Natsi-Muraseks ne minnuu sannoo. Ja mie oonkin sellanen jätkä et mie en voi tälläisiä musikaaleja hyväksyy. Ja vihhaan mie teatterii muutenkkii. Mut musikaaleja mie en voi siettää, niitä mie vihhaan kaikkein eniten. Mie kattelin tässä vähän aikkaa sitte sellasen ku Saund of Muusic. Ja voi vittu että oli huono. Siinä näytti olevan ensalkkuun ihan hyvää sotameininkiä ku oli natseja ja kaikkee, mut sit siinä oli myös joku semmonen saatanan pasifistihomojen perhe jotka vaan vittu tanssi ja laulo jostain vitun alppirehuista ja muusta hippipaskasta koko ajan. Ja niillä oli koko ajan ihan vitun kivvaa.

Mut se mikä minnuu siinä oikeestaan kaikkein eniten vitutti oli se, että kun näillä kaikilla hipeillä sun muilla oli koko ajan niin vitun kivvaa kun

ne siellä tanssi ja laulo, niin natsit sai siellä vaan luimistella yksinnään omissa luukuissaan eikä tanssinu yhttään. Vittu mitä rasismia mie sanon! Ja sitten saattiin vielä nunnatki kiussaamaan niitä polosia. Repivät autosta niiltä kaapelit ja hykertelivät vielä kolttosensa päälle. Saatana. Vaikka mie oon periaatteena pitäny että naista ei lyyä, niin kyllä mie sillon jos jotkut vitun nunnat tulis ja miun bemarkista...

PETE

Ei siulla oo bemarkii.

PASI

MIUN BEMARISTA veisivät kaapelit, niin kyllä mie sillon löisin. Tai ainaki huutasin tosi lujjaa. Niin, että tulleeke tästä musikaali?

PETE

Ei. Tai en mie vielä tiä. Mut en mie usko.

PASI

No, mut jos tulee, niin sen mie vaan sanon että TÄSSÄ MUSIKAALISSA NATSIT TANSSII JA LAULLAA. TANSSII JA LAULLAA JA KIUSSAA NUNNIA. Se on vittu niin. Siittä mie piän huolen. Ja sen mie voin vielä omasta puolestani sannoo, että mie en tähän koko näytelmään ois halunnu. Vaan väkipakolla oon joutunu. Miehän vihhaan teatterii. Mie en koskkaan oo teatterii kahtonukkaa. Kyllä se on vaan ihan paskkaa.

Kohtaus jatkui vielä hyvän aikaa Natsi-Murasen kohkaamisella. Peten viimein saatua hädettyä Murasen pois näyttämöltä, hän huusi vielä mennessään: ”Ja vittu pistä vauhtia tähä hommaan. Vittu paskin alku mitä oon ikinä nähny.” Kohtaus oli tuohon mennessä kestänyt noin kymmenkunta minuuttia. Pete käveli näyttämölle ja myönsi, että kyllä hän itse asiassa muistaakin kaiken. Itse tarina alkoi tämän jälkeen Joensuuhun muutosta.

Esityksen muotohan ei todellakaan ollut musikaali, vaikka siinä musiikillisia ja laulullisia osioita olikin. Ensimmäisen puoliajan päätti Bänditreenit-kohtaus, joka koostui kolmesta pitkähköstä monologista, ja joka oli läpi soitettu. Kohtaus kesti noin viisitoista minuuttia ja koko tuon ajan näyttelijöistä koostunut bändi soitti monologeja tukevaa ja kommentoivaa musiikkia. Musiikki oli pääasiassa improvisointia. Ennen

soiton alkua totesi Lasse Turunen Pertun roolissa, että ”Soitettaahan pojat nyt jottain, nii saahhaan tähän vähän sitä musikaalimeininkiä.” Esitys oli tuossa vaiheessa kestänyt jo reilusti yli tunnin, eikä muodossa ollut ollut mitään musikaaliin viittaavaakaan.

Esityksen esityksellisyyttä korostivat myös muutkin elementit, eivät ainoastaan henkilöiden kommentoinnit. Esitys pyrki ilmaisultaan paikoin hyvinkin tiukkaan naturalismiin, jolle oli saatava vastapainoa. Dramaturgia alkoi muotoutua tavallaan hiljaisten hetkien ja äänekkään ja räikeän ilmaisun vuorotteluksi. Samaan tapaan alkoivat muotoutua myös kerronnalliset elementit naturalismin ja absurdismin vuoropuheluksi. Se oli eräänlaista kokemuksellisuuden korostamista. Paikoin oli kohtauksia joissa pyrittiin siis täyteen naturalismiin, ja paikoin taas ihan täyttä dadaa. Esimerkiksi Peten ja Natsi-Murasen saapuessa Helsinkiin tuotiin näyttämölle seikkailemaan valtava Moai-patsas. Siis niitä Pääsiäissaarten patsaspäitä. Eikä se ollut siellä vain patsaana, vaan se oli ihkaelävä kaupungin asukas, joka yritti varastaa poikien mopon. Tämä tuli siitä, että halusin näyttää Helsingin paikkana, jossa ei asunut yhtään suomalaista. Pojat lähtivät näytelmässä Helsinkiin aloittaakseen uuden elämän, päästäkseen pois Joensuusta ja muuttaakseen supisuomalaiseen kaupunkiin. Mutta vastassa olikin kaupunki, jossa ei asunut yhtään suomalaista. Se paikka oli niin täynnä ulkomaalaisia, että siellä asui jopa ilmielävä Moai-patsas. Tämä oli tietenkin kärjistys, mutta sen kokemuksen kautta halusin kaupungin näyttää. Heidän tähänastinen kokemusmaailmansa oli liittynyt vain suhteellisen pieneen Joensuuhun, ja jos heidän kokemuksensa ja ajatusmaailmansa siellä oli ollut, että ”liikaa näitä vitun neekereitä”, niin Suomen monikansallisimman kaupungin on täytynyt tuntua juuri tältä. Ei yhtään suomalaista.

Myös kohtaukset alkoivat limittyä toistensa päälle. Itse en voi sietää ns. ”bläkärivaihtoja”. Sitä, että kohtausten väliin vedetään pimennys ja vähän sitten jotain musiikkia siihen päälle. Ja sitten siellä kuuluu, kun näyttämömiehet kolistelevat lavasteiden ja rekvisiitan kanssa. Tai edes sitä, että näillä tämänlaisilla vaihdoilla tuotaisiin esille ajan vaihtumista. Se on sitä mahdollisimman tylsää ja mielikuvituksetonta teatteria. Itse halusin rakentaa vaihdot muulla tavalla. Henkilöt saattoivat jäädä seuraavan kohtauksen alle ollessaan vielä edellisen kohtauksen asemassa ja tunnelmissa. Parhaimmillaan tämä toimi niin, että seuraava kohtaus saapui tunnelmallaan kommentoimaan edeltävää, tekemään kontrastia edeltävään kohtaukseen. Kohtaukset tavallaan vyöryivät päähenkilön päälle niin kuin muistot tekevät. Logiikka, jolla ne tulivat, oli hyvin avoin. Tärkeintä vaihdoissa minulle oli se, että esitys etenisi

niiden osalta mahdollisimman jouhevasti. Tämä tarkoittaa sitä, että en lähtenyt erottelemaan kohtauksia erillisiksi kokonaisuuksiksi, vaan edeltävä kohta synnytti muotonsa kautta aina seuraavaa. Kuvaavaa ehkä on se, että kirjoittaessani en erotellut kohtauksia toisistaan millään tavalla, varsinkaan ensimmäisen kirjoitusjakson aikana. Teksti, jota annoin näyttelijöille luettavaksi, oli tuolloin noin neljäkymmentäviisi sivua yhtenäistä jatkuvaa toimintaa ja puhetta näyttämöllä ilman yhtäkään kohtausjakoa. Parenteeseissa olin paikoin jonkin verran tuonut esille ajatuksia keinoista, joilla kohtaukset tulisivat toistensa päälle. Vasta harjoitusvaiheessa tein tekstiin kohtausjaon. Tein sen ihan vain käytännöllisyyden nimissä. Jaoin siis tekstin kohtauksiin joille annoin nimet. Tämän tein siksi, että työryhmän olisi helpompi jäsentää käsillä olevaa materiaalia. Nimien antaminen auttoi myös paikoin hahmottamaan mistä kohtauksessa oli kyse.

5.1 Näyttelijät ja minä

Sekä kirjoittaessani että ohjatessani yritin lähestyä työtä oman näyttelijäminäni kautta. Kirjoittaessani mietin millaisia repliikkejä itse haluaisin laukoa ja ohjatessani mietin millaista ohjausta itse haluaisin saada. Toki pohdin paljon myös sitä mitä haluaisin teatterissa nähdä ja ohjatessani pyrin antamaan jokaiselle sellaista ohjausta, jota kukin tarvitsi.

Pääperiaate ohjaamisessa oli kuitenkin se, että yritin saada näyttelijöistä heidän parhaat puolensa esiin kannustamisen ja rohkaisemisen kautta. Ja harjoittelun piti olla hauskaa. Uskon vahvasti siihen, että jos harjoituksissa on hauskaa ja hyvä tekemisen meininki, niin se välittyy katsomoon. Se energisoi esitystä paljon enemmän, kuin otsa kurtussa puurtaminen. Tosissaan pitää olla, mutta ei liian vakavissaan.

Ja hauskaa meillä olikin. Minulla ehkä kaikista hauskinda. Harvassa olivat ne harjoitukset jolloin en olisi nauranut vedet silmissä. Muistan Pirjo Heikkilän piikittelyn tästä aiheesta: ”Täällä tää yks vaan kierii lattialla ja nauraa omille vitseilleen.”

Uuden kohtauksen harjoitteleminen alkoi aina niin, että pyysin näyttelijöitä vetämään kohtauksen läpi ilman ohjeistusta. Sen jälkeen aloimme katsella, että mitä kohtaukselle olisi tehtävä. Minkäänlaista varsinaista ohjaussuunnitelmaa minulla ei missään vaiheessa ollut, vaan katsoin aina tilanteen mukaan mitä oli tehtävä. Paljon ajatuksia

sain siis suoraan näyttelijöiltä, heidän tekemisestään. Pyysin usein vain vahvistamaan jotain minkä näyttelijä oli näyttelijäntöyhönsä livauttanut, joko tietoisesti tai tiedostamatta. Pyrin myös mahdollisimman pitkälle välttämään tyrmäämistä, ainakin alkuvaiheessa. Pyrin vahvistamaan niitä asioita jotka näin hyväksi ja kannustamaan näyttelijöitä viemään eteenpäin heidän hyviä puoliaan.

Näyttelijöitä oli yhteensä seitsemän. Viisi koulumme opiskelijaa ja kaksi harrastajaa. Jotkin heistä olivat minulle tutumpia, kuin toiset. Olin myös joidenkin kanssa tehnyt enemmän töitä, kuin toisten. Niko Taskisen kanssa olen tehnyt töitä reilusti eniten. Olemme myös parhaimpia ystäviä. Lasse Turusen olen tuntenut jo yläasteelta lähtien, olimme silloin samalla luokalla. Heidi Finnilän ja Paavo Pyykkösen kanssa olin tehnyt töitä pariin otteeseen aikaisemmin. Lassi Puodinkedon kanssa olin lähinnä jutellut koulun käytävillä. Panu Rantalaisen ja Pirjo Heikkilän kanssa en ollut aikaisemmin työskennellyt ollenkaan. Rantalaisen tosin tunsin jo ennestään, kun taas Heikkilä oli täysin tuntematon. Nämä asiat luonnollisesti vaikuttivat siihen, millaista ohjausta kullekin annoin. Esimerkiksi Taskisen kohdalla ohjaamiseni oli melko lailla vähäistä. Olemme tehneet sen verran paljon yhdessä töitä, että ymmärrämme toisiamme erittäin vähästä, olemme siis samalla aaltopituudella.

Roolitusvaiheessa oli ollut tärkeää saada kasaan porukka, jossa olisi hyvä henki. En tahtonut mukaan hyviä, mutta hankalia näyttelijöitä. Tahdoin hyviä tekijöitä, jotka kykenivät ryhmätöihin. En voi sietää starailumentaliteettia. Tärkeää oli saada ensembletyöskentely käyntiin heti alusta lähtien. Tämä koski myös itseäni. Yritin pitää itseäni mahdollisimman auki kaikkien ideoille. En välittänyt siitä keneltä idea tulee, ainoastaan siitä oliko idea hyvä vai huono, miten se palveli itse esitystä.

Suurimmaksi osaksi ohjaaminen tuntui erittäin mielekkäältä. Nautin harjoittelemisesta. Pidän siitä yleensäkin, olin sitten näyttelijänä tai ohjaajana. Pidän siitä tunteesta, kun asiat ovat vielä auki ja kaikki heittelevät ilmoille uusia ideoita ja niitä sitten kokeillaan ja etsitään sopivaa ja toimivimpaa. Mutta heti, kun asiat on lyöty lukkoon, mielenkiintoni katoaa. Tästä syystä minulla onkin tapana pitää asioita mahdollisimman kauan auki. Varoitin tästä myös näyttelijöitä harjoitusten alkaessa, että minulla on tapana pitää asioita jopa raivostuttavan kauan auki jotta oma mielenkiintoni pysyisi yllä.

Natsimusikaalia ohjatessani asetin tavallaan tavoitteekseni, että olisin paras ohjaaja, jonka kanssa nämä näyttelijät olisivat koskaan töitä tehneet. En tarkoita tällä sitä, että esitys olisi paras, missä he ovat olleet mukana, vaan näyttelijä-ohjaaja suhdetta. Oma

henkilökohtainen tavoitteeni oli, että esityksestä tulisi paras, mitä itse olisin koskaan tehnyt. Olen sitä mieltä, että Natsimusikaalista todellakin tuli onnistunein työ, jonka olen tähän mennessä tehnyt. Ja ennen kaikkea se oli ehdottomasti laajin.

Halusin siis antaa näyttelijöille parasta mahdollista ohjausta siinä suhteessa, että he voisivat tuntea onnistuvansa ja olevansa hyviä. En näe mitään tarkoituksellisesta sen tapaisessa ohjaamisessa, jossa huonommuuden tunteiden kautta yritetään ajaa näyttelijä ylittämään itsensä. Sellainen vetää helposti näyttelijän lukkoon. Ja se on myös nöyryyttävää. Näyttelijä tarvitsee valtavaa itsevarmuutta onnistuakseen vapauttamaan ilmaisunsa, ja tähän mielestäni päästään rohkaisemisen ja kannustamisen kautta. Jos näyttelijällä ei ole hyvä olla harjoitustilanteessa, niin miten hän voisi olla hyvä esitystilanteessa.

Hyvä ohjaaja tekee hyviä esityksiä. Totta. Mutta hyvä ohjaaja osaa myös toimia näyttelijöiden kanssa niin, että myös he kokevat onnistuvansa. Niin, että näyttelijä vapautuu tarjoamaan mahdollisimman paljon. Sehän juuri on sitä ohjaajan materiaalia. Hyvä ohjaaja ei nosta itseään muun työryhmän yläpuolelle, vaan pyrkii toimimaan ensemblen jäsenenä. Ainoa hierarkia on se, että kaikki palvelevat itse esitystä. Ja tämä koskee sitten myös tekstiä. Natsimusikaalia ohjattaessa oli se ihana vapaus, että teksti oli oma. Sille sai tehdä aivan mitä tahansa. Esityksen ei tarvinnut asettua tekstin sanelemaan muottiin, vaan teksti joutui asettuman esityksen muottiin. Teksti muokkautui myös näyttelijöiden käsissä harjoitustilanteessa. He vapautuivat improvisoimaan repliikkejä, joista monet jäivät itse esitykseen.

Syksyllä 2004 minun, Kimmo Hirvosen, Petri Jäärnin, Pasi Saarisen ja Seppo Honkosen perustaman teatteriryhmä Kristuksen Vasaran manifestin eräässä kohdassa todettiin, että tekstit ovat viitekehyksiä. Tämä on minusta ensiarvoisen tärkeää teatteria tehdessä ja teatterille kirjoittaessa. Näytelmätekstiä ei mielestäni voi hahmottaa sinällään siksi, mitä yleisesti pidetään kirjallisuutena. Näytelmän pitää olla avoin muutoksille. Niille joita kukin työryhmä esitykseksi on muokkaamassa. Teatteri on esittävää taidetta, ei kirjallisuuden kuvittamista.

5.2 Aihe

Käsitteenä aihe pakenee minulta helposti. Aiheen ylikorostunut asema teatterin parissa käydyn keskustelun ympärillä on vaivannut minua koko opiskeluaikani. Tästä keskustelusta aiheesta saa helposti sellaisen kuvan, että se jotakin mystistä, jonka valinta esitystä tehtäessä vaikuttaa koko esityksen lopputulokseen kohtalonomaisella tavalla. Esityksen nähdään seisovan tai kaatuvan aiheensa myötä.

En tarkoita kuitenkaan sitä, etteikö aiheen valinta olisi tärkeää. Mutta valitettavan usein huonoja esityksiä pyritään oikeuttamaan sillä, että aihe on tärkeä. Tämä ei mielestäni ole hyväksyttävä lähtökohta. Aiheen ongelmallisuuteen liittyy myös se, että aihehan usein paljastuu vasta prosessin myötä. Ja lopullisen aiheenhan näkee usein vasta katsoja, jonka näkemys aiheesta voi suurestikin erota tekijöiden näkemyksestä.

Itse en ole useinkaan tuntenut suurta tarvetta aiheen määrittelyyn ennen prosessin alkua. Usein onkin ollut niin, että aiheen olen ymmärtänyt vasta esitystä jälkeenpäin pohtiessani. Steinerin & Marien kohdalla kävi näin. Myöhemmin olen ymmärtänyt, että esityksen läpäisevä aihe oli myötähäpeä, vaikka se tuntuikin kertovan paljon muusta. Itse asiassa myötähäpeä oli vahvasti koko teatteriryhmä Kristuksen Vasaran, jonka voimin tuo esitys tehtiin, aihe. Käsittelimme myötähäpeää muissakin esityksissämme. Natsimusikaalin aihe taas monistui, laajeni ja syveni jatkuvasti prosessin myötä niin, etten lopulta halunnutkaan sitä enää määritellä. Esityksestä tuli minulle lopulta niin henkilökohtainen ja se tuntui käsittelevän liian monta asiaa, että päätin lopulta antaa asian olla. Aiheen määrittely jäi sen esityksen kohdalla katsojan tehtäväksi.

Poltettua Oranssia tehdessämme näin uskomattoman määrän vaivaa selvittääkseni aihetta. Tätä tekemääni analyysiä en sitten kuitenkaan osannut käyttää harjoituksissa hyödyksi. En osannut auttaa näyttelijöitä heidän ilamaisunsa tukemiseksi. Paljon harjoituksissa puhuttiin, mutta ei siitä mitään konkreettista apua ollut. En siis osannut käyttää energiaani oikeisiin asioihin. Olen sen prosessin jälkeen ymmärtänyt, ettei minun tarvitse selvittää aihettani tarkasti, vaan yrittää etsiä näyttämön muotoa.

Aihe on siinäkin mielessä hankala käsite, että jos sillä tarkoitetaan koko esityksen pohjaa, niin eikö silloin ensimmäisten näyttämöllisten ideoiden ja ajatusten kuuluisi silloin yhtä lailla olla aihetta. Minusta on kiinnostavampaa ajatella aihioita, kuin aihetta tai aiheita. Aihiot ovat niitä rakennuspalikoita mistä esitystä lähdetään synnyttämään. Useinhan esityksen lähtökohta on ensin jotakin vielä määrittelemätöntä, näyttämöllinen

tilanne tai hetki, josta lähdetään kasaamaan esitystä se ympärille. Tämä on mielestäni sitä, mistä Kristian Smeds puhui näyttämön kirjoittamisena. Tuo hetki tai kuva saattaa myös jäädä kokonaan pois. Ensimmäinen kohta, jonka kirjoitin Natsimusikaalia varten kulki harjoituksissa pitkän aikaa jäädessä kuitenkin lopullisesta versiosta pois. Harjoituksissa tuottamamme materiaali vaati rankkaa dramaturgista sovittamista viimeisen kahden viikon aikana, eikä se kohta enää löytänyt paikkaansa.

Eräs aihe mistä teatteria tehdessä ei kuitenkaan pääse pakoon on teatteri itsessään. Teatteriahan tehdään juuri siksi, koska se on teatteria. Meidän teatterintekijöiden kuuluisi ottaa huomattavasti suurempi vastuu siitä taiteenalasta, jonka me olemme valinneet. Tehtävänämmehän on tehdä mahdollisimman hyvää teatteria. Tästä syystä teatterille kirjoittamisen lähtökohtien tulisi myös olla teatterillisia, eikä kirjallisia. Esityksethän kommentoivat omalla muodollaan siihen miten teatteria kuuluisi. Jokainen esitys on itsessään kommentti siihen millaisia esityksiä tekijät itse haluavat nähdä. Silloin muoto nousee siksi tekijäksi jota meidän kuuluisi rakastaa.

Teatterimme peinne on kuitenkin kirjallisuudessa. En tässä halua julistautua tekstinvihaajaksi, koska en sitä edes ole, mutta useiden nuortenkin suomalaisten näytelmäkirjailijoidenkin näytelmissä teatterillinen muotoajattelu on valitettavan kehittymätöntä. Juha-Pekka Hotinen sanoo muodosta näin:

Taide on muotoa. Se on muodon antamista ajatuksille, tunteille, suhteille tai ideoille. Taide on lopulta aina enemmän muotoa kuin etiikkaa tai yhteisöllisyyttä. (Hotinen 2002, 47.)

Antakaamme siis muodon kasvaa suuremmaksi vaikuttajaksi teatterin tekemisellemme.

6 TODELLISUUKSIEN TASOJEN PÄÄLLEKKÄISYYS

Steiner & Marie oli ohjauksistani ensimmäinen jossa käytin päällekkäisiä todellisuuksien tasoja. Hyvin vähäisessä määrässä tosin, mutta se oli kuitenkin minulle itselleni merkityksellinen oivallus. Esitys päättyi kohtaukseen, jossa ohjaaja kiskaisi yhdellä huikalla pullon Koskenkorvaa ja lähti ulos polttamaan CV:tään. Eräs näyttelijöistä tuli ”omana itsenään” kertomaan yleisölle tarinaa Pikku-Lassista, joka poltti CV:nsä ja ei sitten saanut enää koskaan töitä. Näyttelijän kertoessa tarinaansa saapui toinen näyttelijä roolissaan laulamaan Toni Edelmannin kappaletta Lasinen

vuori. Samaan aikaan yleisö saattoi nähdä esitystilan ikkunasta, miten koko muu näyttelijäryhmä kerääntyi katselemaan ohjaajan palavaa CV:tä. Mukaan lukien siis myös esityksen keskeyttänyt näyttelijä joka jo paljon aiemmin oli häipynyt koko paikalta. Kaiken yllä kuulimme laulun sanat; ”Valhetta, valhetta, valhetta on kaikki laulut maan.” Esityksen päätyttyä jaoimme yleisölle kutsuja, joissa pyysimme heitä saapumaan viimeisen esityksen jälkeen osallistumaan yhteiseen CV:n-polttilaisuuteen, jossa kaikki työryhmämme jäsenet yhdessä yleisön kanssa polttaisivat omat CV:nsä. Koko loppukuva tai –kohtaus rakentui esityksessä tarjoiltujen kahden erillisen todellisuuden sotkemiselle keskenään.

Tasot olivat seuraavat. Ensin viritimme yleisön seuraamaan maailman huonointa näytelmää. Sitten sen saapuu keskeyttämään produktiosta eronnut näyttelijä. Näyttelijän ja ohjaajan tilitysten jälkeen katkennutta näytelmää jatkettiin. Näytelmän päätyttyä eräs näyttelijöistä pudotti roolinsa ja sanoi soittaneensa kirjailijalle ja kertoneensa hänelle kuinka täällä hänen näytelmänsä parjataan ja pyytäneensä häntä tulemaan paikalle. Ja sitten viihdytettiin yleisöä eri ohjelmanumeroilla kirjailijaa odoteltaessa, joka saavuttuaan esitti oman näkemyksensä asioista jne.

Olimme aikaisemmin keväällä pitäneet avoimet harjoitukset Kallio kukkii-festivaaleilla. Sovimme, että pidämme kohtausharjoituksen, jota minä ohjaajan roolissa mahdollisimman huonosti ohjaan. Paikalle on myös saapunut kirjailijana Petri Jäärni juomaan kaljaa. Hän alkaa puuttua ohjaamiseen ja aloitamme sitten riidan, jossa kaikki oletetun näytelmän valmistavaa työryhmää vaivaavat konfliktit lyödään katsojien eteen. Toteutus jätettiin täysin improvisaation varaan. Homma toimi yllättävän hyvin. Monet läsnäolleista katsojista uskoivat kaiken esittämämme olleen totta. Tilanteen aukinaisuus synnytti sen, että ihmiset alkoivat oikeasti uskoa, että he katsovat tässä todella tulehtuneen ja ammattitaidottoman työryhmän harjoitusta, joka lähtee täysin käsistä.

Itse esitystä tehdessämme koin, että tällaisen illuusion synnyttäminen oli täysin mahdotonta. Oli täysin turhaa lähteä yrittämään yleisön hämäämistä yrittämällä luoda toden illuusiota, ei se sitä kuitenkaan uskoisi. Näytelmän sisään työntyvät arkitodellisuuden pätkät olivat sen verran pitkiä ja tyyliissään räikeitä, että jopa typerin katsoja tajuaisi ne harjoitelluiksi. Lisäksi näitä tämän tyyppisiä kokeiluja on tehty vaikka millä mitalla. Päätimme siis sisällyttää ne osaksi esityksen muotoa. Lähdimme siis siitä lähtökohdasta, että katsoja koko ajan tiedostaa katsovansa valmistettua esitystä.

Tämä asetelma jostain syystä ajoi minua ohjaajana siihen, että koko esityksen toimintamalli oli asetettava kyseenalaiseksi esityksen lopussa. En halunnut jäädä siihen, että esitys olisi selkeästi ja säännönmukaisesti eritelty nämä kaksi todellisuutta toisistaan. Siksi esityksen loppupuolella lähdin limittämään eri kohtausmalleja päällekkäin. Rosa-Maria Perän laulama Lasinen vuori oli minun ehdotukseni, Petri Jäärni oli kirjoittanut tekstiin loppulauluksi kappaleen Kurki. Minuun vetosi Edelmännin kappaleessa sen aloittavat sanat; Valhetta, valhetta, valhetta on kaikki laulut maan. Niillä sanoilla tavallaan kommentoimme myös oman esityksemme illuusion luonnin tasoja ja koko esityksen keinojen valheellisuutta.

Asiamme oli kuitenkin tosi ja meidän omasta kokemusmaailmastamme ammennettua. Tarkoituksenamme oli tuoda esiin koko teatterikenttää vaivaava narsistinen pullistelu ja tekijöiden typeruus. Tässä tarkoituksessamme emme halunneet myöskään esittää henkilöitä joinakin niin sanottuina julkisuuden henkilöinä joita haluaisimme pilkata, vaan esiinnyimme omina itsenämme ja pilkka kohdistettiin suoraan meihin. Asetimme ennen kaikkea itsemme häpäisyn kohteeksi. Halusimme nolata itsemme teatterikentän edustajina. Käsittelyssämme ollut teema oli tavallaan myötähäpeä.

Tuon esityksen päättäneen kohtauksen ja sen tavan limittää todellisuuksien tasoja koin ensimmäistä kertaa itselleni ominaiseksi ilmaisutavaksi. Jatkoin näitä kokeiluja jo voimakkaammin Natsimusikaalin yhteydessä. Myöhemmin nimesin sen alkamalla puhua todellisuuksien risteävistä tasoista, tai todellisuuksien tasojen päällekkäisyydestä. Tässä yhteydessä voisi puhua myös simultaanisuudesta, mutta näen niissä kuitenkin tietyn eron. Pentti Paavolainen kirjoittaa kirjassaan *Turkan pitkä juoksu* näin:

Kuten Turkka on sanonut, simultaanisuus teatterissa on ikivanha keksintö. Sana tarkoittaa samanaikaisuutta, kahden tai useamman erillisen tapahtuman esittämistä yhtäikaa. (Paavolainen 1986, 128.)

En siis väitä keksineeni mitään uutta. Minulle simultaanisuuden käyttäminen kuitenkin tarkoittaa vielä jotain muuta. Se ei ole ollut pyrkimystä vain kahden erillisen tapahtuman samanaikaiselle esittämiselle, vaan pyrkimys on ollut luoda mukaan uusi todellisuuden taso. Teatteritapahtuma jo itsessään ajaa mielestäni tämänkaltaiseen ajatteluun. Sillä on aina olemassa näytelmän maailman lisäksi myös näyttämön maailma.

Näyttämön maailma on todellisuuden tilana paikka jossa näytelmän maailman todellisuudet, henkilöt ja tapahtumat voivat tapahtua samanaikaisesti purkamalla ja

luomalla jatkuvasti uusia sopimuksia yleisön kanssa. Näin päästään kiinni tapahtumaan, joka mahdollistaa näytelmän maailman tapahtumien ja merkitysten limittäytymisen oikean todellisuuden eli esitystapahtuman kanssa. Näyttelijät voivat näin olla läsnä sekä roolihenkilöinä että omina itsenään. Se on tietynlaista esityksen logiikan purkamista ja uudelleen arvioimista suhteessa esittämäänsä maailmaan ja mahdollistaa näin tapahtumien, henkilöiden ja näkökulmien liukenemista toisiinsa.

Natsimusikaalissa oli esimerkiksi kohtaus, jossa päähenkilön vanhempien riidellessä yöllä omassa kodissaan, ryntäsi yhtäkkiä sisään lasten opettaja kitara mukanaan laulamaan Karjalaisten laulu. Opettajaan ei oikeastaan kiinnitetty mitään huomiota ennen kohtauksen loppua, jolloin perheen isä heitti tämän pihalle. Opettajaa ei yritettykään esittää oikeasti läsnäolevana, mutta vaikutusta oli sitäkin koomisempi, kun perheen raivostunut isä heittikin kohtauksen lopussa opettajan ulos omasta kodistaan.

Tämän tyyppisiä kuljetuksia oli Natsimusikaalissa useampiakin, mutta eräs pitkä kohtaus rakennettiin kokonaan tällaisten todellisuuksien tasojen päällekkäisyyksien kautta. Kohtaus oli ensimmäisen puoliajan päättänyt Bänditreeneit. (Liite 1)

Bänditreeneissä esitys muuttui tavallaan rockkonsertiksi, joissa pidettiin palopuheita. Siinä yhdistyi myös kaikkein selkeimmin tämän todellisuuksien risteyttämisen mahdollistama näkökulmien ristivalotus. Siinä esitettiin yhtäaikaaisesti useamman henkilön näkökulmat asioiden tilaan. Kohtauksesta muodostui itselleni henkiökohtaisesti esityksen rakkain. Se liittyi vahvasti juuri siihen, että olin juuri siinä kohtauksessa yhdistänyt eri todellisuuksien tasoja niin voimakkaasti.

Todellisuuksien tasojen risteyttämisen harjoittelua tulen jatkamaan tulevilla töissänikin. Se on minulle pyrkimystä ymmärtää teatteria tapahtumana, jonka todellisuudet ovat muovattavaa kudosta. Se on suoraa jatkumoa myös näyttämön kirjoittamiselle ja tapaani nähdä näyttelijät myös esityksen, roolihenkilöidensä ja teatteritaiteen kommentoijina.

7 LOPPUSANAT

Olen teatterintekijänä vielä nuori ja vasta tieni alussa. Olen ollut teatterin aktiivisessa vaikutuspiirissä vasta kymmenen vuotta, mutta suhteen teatterintekemiseen ja teatteriin taidemuotona on muuttunut valtavasti. Olen tämän työn kautta pyrkinyt ymmärtämään ja hahmottamaan oman ohjaajaidentiteettini muotoutumista ja hahmottumista.

Olen opiskeluaikani Stadiassa löytänyt itselleni uuden identiteetin teatterin parissa. Se on muuttunut vahvasta näyttelijäidentiteetistä enemmän ohjaajuuden suuntaan. En kuitenkaan käsitä itseäni myöskään ainoastaan ohjaajana, vaan teatterintekijänä. Tähän on koulu antanut minulle kasvupohjan. Näkökulmani on laajentunut ja käsitykseni auneet myös soveltavan teatterin vaihtoehtoisille työskentelymuodoille, joiden olen kokenut tukeneen ja laajentaneen omaa taidekäsitystäni. Koen saaneeni ja löytäneeni juuri minulle itselleni oikeat työkalut, jotka ovat auttaneet minua siirtymään näytelmäkeskeisestä ajattelusta kohti esityskeskeisempää teatterikäsitystä.

Voin sanoa jättäväni koulun taakseni avoimempana teatterintekijänä.

LÄHTEET

Brook, Peter 1972. Tyhjä tila. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää - Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Teatterikorkeakoulun ja Liken kustannussarja

Klemola, Leea 2005. Kokkola. Helsinki: Teatteri-lehti

Paavolainen, Pentti 1986. Turkan pitkä juoksu. Helsinki: Gaudeamus

Ruuskanen, Annukka & Smeds, Kristian 2005. Kätkeyty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

LIITE

13. KOHTAUS
BÄNDIREENIT

DISKO HAIHTUU JA MUUTTUU YLÄ-ASTEEN BÄNDIKÄMPÄKSI.
RUMPUJA TAKOVA PASI TYÖNNETÄÄ RUMPUPATTEREINEEN
LAVALLE. PERTTU JA BASSO. PETELLÄ KITARA. YRITTÄVÄT SOITTAA
G'N'R:ÄÄ. EI ONNISTU.

PASI

Tää Kansan Roussiis on ihan paskkaa.

PETE

Eikä oo. Sie et vaan ossaa soittaa.

PASI

No ossaanhän.

TAKOO HULLUNA RUMPUJA.

PASI

Ihan helppoo.

SYTYTTÄÄ TUPAKAN JA KAIVAA ROKKIKATIN ESIIN.

PASI

Ottaako joku kijjuu?

ROKKIKATTI KIERTÄÄ

PERTTU

Vittu ku ois ees oikee rumpali.

PASI

Ei oo meijänkkään isällä sitte enää töitä. Ei tarvita enää lihanleikkaajia niin.
Oikkeessa oli teijän isä ku sano että mennee se vielä teurastamokkiin vasaran alle,
vaikka vittu Heikkilä oli sanonu lehessä, että Taistelemme kunnallisen
teurastusoikeuden puolesta.

PERTTU RÄPLÄÄ BASSOA.

PASI

Elä soita!

PERTTU

No mie ossaan senttään ees soittaa.

PASI

Hei eihän meillä oo vielä bändillä ees nimmee.

PERTTU

No mie ehotin jo Tautipoikia.

PASI

Ja se on ihan paska. Hei mie keksin. Kato Pasi, Pete ja Perttu, niin PPP. Vähän niinku KKK, mut niinku Pup-Plux Plään. Siinä ois vähän aatettakkiin.

PERTTU

Vittu miusta joskus Muranen tuntuu että siulta puuttuu aivoista joku pala.

PASI NOUSEE. NYT ON PERTTU VÄHÄLLÄ OTTAA TURPAANSA, MUTTA PASI HUOMAA TUSSIN.

PASI

Vittu tussi!

PASI IMPPAA TUSSIA, SOTKEE NENÄNSÄ MUSTAKSI.

PERTTU

Hähä, mutakuono.

PASI HUOMAA NENUKKINSA

PASI

Vittu.

ALKAA HINKATA TUSSIA NAAMALTAAN

PASI

Ei vittu. Onko sitä vielä? No nyt se lähti. Jätkät kattokkaa.

PASI OTTAA LIPPIKSEN PÄÄSTÄÄÄN. HÄN ON KALJU.

PERTTU

Vitsi meijän äiti ei anna miun vettää.

PASI

Pete.

PETE OTTAA PIPON POIS. HÄNKIN ON KALJU.

PETE

Meillä ei oo äiti enää kieltämässä.

PERTTU (KOITTAA PETEN KALJUA)

Vittu miten sillee. Mitä teiän isä sano?

PETE

Se vaan vittu ryypää.

PERTTU

Hei soitettaanko jottain niin saatat nyt vähän tähän sitä musikaalimeininkkii?

PETE

Joo soitetaan.

KENKÄLANKKINEEKERIRUMPALI

Ja tyyllilajin salliessa rummuissa tästä lähtien ehta kenkälankkineekeri. Oujee!
Kenkälankki Alepasta 2,50. Kannattaa käydä ostamassa, yllättävän kivoja
roolileikkejä saa aikaseks. No, menna sina laulama siitä.

SEINÄT RÄJÄHTÄÄ SOIMAAN. PAIKALLE SÄNTÄÄ KOKO SEURAKUNTA,
ELI MARJA SAIRAAHOITAJANA, EERO COWBOYNA, MAIJA
HIPPIPUNKKARIGO-GO-TYTTÖNÄ. SOITTO JATKUU KOKO AJAN
MARJAN JA EERON MONOLOGIEN ALLA.

MARJA

Minä sitä aloin tossa pari vuotta sitten tuntea itteni niin kovin yksinäiseksi sairaalan
ilta- ja yövuoroissa. Minä en oikeen tiennyt mitä minun pitäis sille tehdä, sille
yksinäisyydelle. Eihän sitä nyt potilasiinkaan voi mennä suhteita hieromaan, kun
heti jos joku vaan vähänkin tutuks tulee, niin heti se joko paranee tai kuolee. Enhän
minä uskalla niille ees päivää sanoa, kun pelottaa että ne siihen paikkaan tuupertuu,
tai kokee ihmeparantumisen ja livistää. Kovin on vähän nimittäin nykypäivänä
sellasia jotka oikeen pitkään ja hartaasti jaksas sairastaa. Ja siitähän ne lääkärit
suuttuu, kun potilaat kaikkoo. Ja minua syyttävät.

Mutta, sitten mulle liittyy seuraan sellanen yks ihana nuori lääkäri.

PASI LÄÄKÄRINÄ.

Meille kehitty sellanen oikeen ihana lääkevarastosuhde johon nyt ensalkuun liittyy
vaan sellasta mahottoman villiä paneskelua siellä varastossa, mut joka sitten ajan
kanssa laajeni ja syventyi ihan oikeeks rakkaudeks ja välittämiseks. Minä rupesin
olemaan enemmän ja enemmän poissa kotoa ja sillon kun minä kotona ylippätään
edes kävin, niin sillon minä vaan nukuin. Enhän minä jaksanu edes ruokaa laittaa kun
olin koko yön viettäny melkosen kiihkeissä tunnelmissa nuoren ja vitaalin lääkärin
veivattavana. No, Eero se pian rupes jotain epäilemään, eikä kyllä ihme, kyllä minä
nimittäin sen verta paljon vietin aikaa jossain aivan muualla kun kotona. Siitä minä
tulin niin vainoharhaseks etten uskaltanu sitä ees silmiin kattoo. Se on hirveä tunne,
kun ei pysty kattomaan silmiin ihmistä jonka kanssa on lapset tehny ja kuitenkin
monta vuotta elämästään sovussa eläny. Se syyllisyyden tunne, kun on oman
miehensä ja omat lapsensa hylänny, on kuin avoin viiltohaava keskellä rintaa.
Mulla oli sitten edessä semmonen valinta. Piti päättää, että otanko lapset ja Eeron,
vai tuon lääkärinklopin.

LÄÄKÄRI KIERTÄÄ KÄSIVARTENSA MARJAN YMPÄRILLE.

Ihana mies! Sen kädet on treenatut ja vahvat, mutta silti niin herkä, että kun se
koskettaa, niin sitä tuntee olevansa täydellisesti toisen armoilla, ja samalla sen
kosketus on kuitenkin niin hento, niin kevyt, että tuntuu kuin oma iho olis haurainta
silkkipaperia. Kun se rakastellessa ottaa kiinni, niin ei voi muuta kuin antautua,
ehdoitta, tuntuu että se voisi tuosta vaan murskata jokaisen luun minun kehosta, ja sitä
minä haluan, minä haluan olla kokonaan sen vallassa, käytettävissä miten se tahtoo,
se voi tehdä sen jos se tahtoo. Pelko ja himo sekoittuu samaks tunteeks, samaks
ruumiiks. Sen sylissä minä tunnen itteni kuustoistavuotiaaks ja samalla tuhat vuotta
vanhaks. Kaukana on syyllisyys ja omat virheet, kaukana on katkeruus ja viha,

kaukana on kaikki muu mitä elämässä on tärkeenä pitänyt, eikä edes kuolema pelota. Sitä antaa itelleen kaiken anteeksi ja on puhdas. Minun mies. Minun.

MARJA VILKUTTAA

Hei hei lapset! Äiti lähtee nyt vähän muualle.

PETE JA MAIJA (VILKUTTAVAT)

Morjens! Hei hei äiti!

MARJA TANSSII POLKKAA LÄÄKÄRIPASIN KANSSA. EEROLLA STETSONI

EERO

Nonniin! Haudii vaan porukat! Tiiättekö työ mitä. On se vaan kaikin puolin viheliäistä hommaa tää ellää kittuuttaminen. Jii-haa! Antakkaahan kun mie kerron. Tuossa muutama vuosi sitten miulta lähti työpaikka. Mie oon jo neljättä vuotta työttömänä kun saha lopetettiin. Heh-heh, ei paljoo naurata. Ei kuulemma tarvita enää niin paljon sahoja sano yhtiön johto. Ja eikun väki pihalle ja sossun luukulle. Kiitti vaan vitusti UPM-Kymmene. Ja työkkäristä ei mitään. Ei niin vittu mittään. Ja sitten mie saan kuulla että vaimolla on ollu jo kaks vuotta suhde jonkun helvetin lääviksen käyneen juipin kanssa, joka ei oo elämässään päivääkään tehny kunnan ruumiillista työtä. Tuollanen nulikka saatana. Kun mie kuulin, niin vittu miun teki mieli tappaa. Mie sanoin että jos mie nään sen saatanan häntäheikin kilometrii lähempänä mejän talloo niin mie en vasttaa seurauksista. Ja mitä sannoo vaimo? Ettei oo enää monneen vuoteen rakastanu ja vaan lapsien takia tätä liittoo on jatkanu. Että tästä lähtien se ellää vaan sille miehelle eikä millekkään muulle. No vittu tuo nyt ei oo miestä nähnykkään. Jumalauta, mies on kun Capone ja akka senku nuilottaa ja huoraa pitkin kyliä sillä välin kun mie ravaan perse ruvella ettimässä töitä saatana. Mie olisin voinu vielä antteeks antaa. Mie sitä pitkkään mietin ja sanoin sitten, että jos se siltä istumalta sille soittaa ja sannoo, että se ei sitä enää koskkaan tappaa, niin mie voin sen sille antaa antteeks. Mut mie sanoin, että ei mittään hyvästien jättöä ja asioitten halki puhumista. Se sille vaan soittaa, eikä siitä enää sitten puhuta, sillä hyvä.

Ja sitten mie löyän keittiön pöyältä lapun jossa lukkee Hyvästi. Eikä mittään muuta. Ei anteeks pyyntöjä, ei selittelyjä, ei vittu mittään muuta ku hyvästi ja kaikkien näitten vuosien jälkkeen mitä miekin oon sitä katellu ja sietäny. Ei ottanu etes vaatteitaan mukkaan kun lähti. Voi jumalauta mie sanon että ihmisestä ossaa sillon tulla katkera. Mitään muuta en oo siitä lähtien tuntenu kun vihaa. Aivan silmitöntä, kaiken syövä vihaa. Edes omille lapsille miulla ei oo tahtonu rakkautta riittää. No, kapakoissa mie oon tässä sitten rymynny ja kun se tuo viinanperkele maistuu niin helvetin hyvälle niin mie oon alkanu juua sitä ihan työkseni. Heh-heh, kyllä mie oon nokkela. Työkseni. No näin sitä saahan, nimittäin työttömille töitä. Että se on kippis ja skool ja hölkyn kölkyn.

JUO PULLON KOSSUA

Vittu että oli hyvää. Jaa, mitähän muuta täältä oikeen löytyy.

KAIVAA VIINAPULLOJA

Viskkii, ja rommii ja jalluu ja... Jaa jaa mitähän näistä oikeen jois. No vittu, ve'ettään kaikkia! ja Sekasin! Joo, Mie teenkin sellasen Long Ailant Ais Tiin. Ja tuplana!

LÄTRÄÄ VIINOJEN KANSSA

Ja lähettäähän sitten katsastamaan niitä kuppiloita. Mihinkähän sitä menis kun on niin monta mistä valita. Entten tentten teelika vittu no ihan sama, mennään nyt lähimpään, kaikissahan niissä on kivvaa.

PEILIPALLO. BÄNDI SOITTAA JAZZIA.

Ohhoh, onpa hieno mesta. Ihanhan sitä tällästä tavan työmiestä alkkaa pyöräyttä kun on näin hieno paikka. Emmie näin hienossa oo käynnykkään. Mikäs tän nimi oikeen on. Karelia? Hei, sehän tarkoittaa Karjallaa. Kyllä on pramia. Ja vittu live-bändi!

BÄNDI: SKOOL!

EERO

Helevetti, mie sitä en tahtonu ennää oikeen muisttaakkaan miten hauskkaa se on tää kapakoissa ravvaaminen. Skool vaan!

JUO NIIN ETTÄ ROISKUU

Ettepä muuten tiiäkkään miten heleppoo se on tälläsenä nuoremmanpuollesena eronneena miehenä saaha säälistä, kun on lapsetkin ja kaikkee. Natssaa muuten melkkein joka kerta. Ei tarvvi kun vähän näyttää koiranpentuilmettä ja uikuttaa että ei oo akkaa, ei oo akkaa, niin heti irttoo. No, hirvveitä lumppujahan sitä usseimmiten matkkaansa saa, mutta ei tässä oo varraa valittaa. Ja niitä lunttuja mie sitten raahhaan kottiin melkkein joka yö, niin että saapi lapset aamusella ihmetellä, että mikä mikä mikä sitä mejän aamupalapöyässä istuu. Ja sillon mie häppeen. Sillon miulle tullee se häpeä, että ei ennää ikinä. Ei ikinä. Ja siihen häpeään mie meinaan kuolla. Se häpeä ja inhoa itte'ään kohttaan on niin suuri, niin syvä, että on pakko jatkaa.

JUO

Vaan mitä mie oikeen nään? Tuollahan istuu naapuripöyässä oikeen ehta neekeri.

RUMPALI

Hyvvä ilta!

EERO

Noita saatanan morkkamunia on täällä ruvennu pöyrimmään jo enemmältikkiin. Ja sossun rahoilla elläävät. Ja työkkärissä ne painnaa meikäläisen ohitte niinku ei mittään. Ei sitä riitä rehdille suomalaiselle miehelle töitä, kun neekerit valttaa allaa. Ja saatana kultakäätyjä kantavat ja valkosia naisia pitelevät täyspotin nurkalla ilmanen kahvikuppi kourassa. Sen mie vaan sanon että jos oma tytär tuollaselle antautus, niin selkkäänsä sais. Kuulitko! Jos neekerille meet niin selkkäas saat!

MAIJA

Kuultu on isä jo monta kerttaa.

EERO

Hyvä. Hyvä tyttö. Hei hei neekeri.

RUMPALI

Hyvää iltaa toistamiseen.

EERO

Ootkos se sie tullu tänne viemmään meiltä työt ja naiset, mitä?

RUMPALI

Jo. Ja satelittilaatase katolta. Se havi minu tasku ninko kaakki tassa kaapunki. Taas se alka. Mina saa kanta tama surulline ja murheelline kansa tuska minu niskoilla ja tunte sen minu selkanahka. Minu nimi o Abdullah. Mina ole ahrikkalainen. Mina asu taala Joensu lahela vastaaottokeskuseks. Minu maasa on sota. Minu ahrikkalainen maa sota itse kanssa, mika se on, sisalmussota. Siks mina asu taala nut. Meita taala asu monta minu kaltaista. Taala me saada rooka ja nukku lampima talo. Taala meida huva olla vaakka kaipa oma maa tietusti paljo. Minulla taala soomalaane tutoustava. Muuta soomalaane ustava mula ei ole. Mina ihmettele tata kovasti. Miksi ee mulla soomalaane ustava? Soomalaane mies nin juro, nin ahdistu ette muuta puhu ko humala. Sitte mina keksi. Mina opetella jooma niiko soomalaane. Mina lahte ravintola jooma. Nut mina tulla tanne Jokela. Mina ihmetele kulla hieno pakka, poutaliina ja tapetti. Sitte mina tila ja jooda ninko soomalaane. Hei kuppari, kuus tooppi ja kaheksa jallu!

PASI KANTAA JUOMIA

Kaata soora pullosta va.

PASI KATAA JALLUA RUMPALIN SUUHUN

Huva. Sitte mina lahte juttelema ja teke ustava. Mina hooma uksinaane mies baarisa. Mina ajattele, tassa me kaksi uksinaasta miesta olla, kaksi kanahaukka vai mika se on. Mina ajattele, meesta tulla ustava. Mina menna juttelema ja esittele oma kultturi.

EEROLLE

Kulla soomalaane viina huvaa vai mita? Meila minu ahrikkalainen maa me otta kamelivatsalaakku, pese se kamelikusi ja kautta siina kamelimaato ja veri. Sitte me jooda se ja pita hauska, tanssi uhdesa nootio umpari, mina sano. Ja sitte se alka.

EERO

Vittu painu sinä takasin sinne vitun ambomaalle vai mistä vitusta nyt ootkaan. Saatana painutko siitä vai pitääkö tulla heittämään, häh?

RUMPALI

Haha. Sinako minu heitta?

EERO

No vittu minä heitän sinut VITTU!

RAIVOA. EERO HEITTÄÄ RUMPALIA PULLOLLA

SAATANA! Painu niin vitun kauas kun vittu ikinä pääset perkeleen apina! Kuulitko, saatana! Lapset, jos tuollasen jossain näätte niin sellasta saa heittää kivellä! Miulta on lupa!

RUMPALI PAKENEE. MUUTKIN LOPETTAVAT SOITTAMISEN.

EERO (AJAA PORUKKAA PIHALLE)

Painukaa kaikki helvettiin! Missä vitussa se neekeri on! Minne se meni, mie tapan sen! Vittu miulta meni työpaikka ja täällä neekeri ryypää sossun rahoilla! Helvetti. Petri! Pete! Elä soita! Kuulitko, Petri, minnuu koskkee päähän! Lopeta! Lopeta.

EERO HUOMAA VIINAKASSIN JA PALAA TAAS MIELIHARRASTUKSENSA ÄÄREEN. POJAT SEISOVAT HÄMILLÄÄN KATSOMON VIERESSÄ.

PERTTU

Mitä meinasitte jätkät ylä-astteen jälkkeen?

PETE

Mie oo miettiny vähän lukijjoo.

POJAT

Lukijjoo!!

PASI

Miks vitussa? Ei helevetti. Persseeseen sie heität kolome vuotta lukiossa.

POJAT LÄHTEVÄT TOISIAAN SÄTTIEN TILASTA. HUUTO JATKUU
KAUAS, KAUAS.